EURIPIDE
BACCANTI

A CURA DI
GIULIO GUIDORIZZI

FONDAZIONE LORENZO VALLA / **MONDADORI**

Agave porta, infissa in cima a un tirso, la testa del figlio Penteo che le sue compagne hanno fatto a pezzi: la vuole consegnare a Bacco in segno di vittoria. «A lui porta un trionfo fatto di pianto», fa dire Euripide al servo che racconta ciò che ha visto accadere sul Citerone. Invasata, Agave non sa che ciò che brandisce come un trofeo è il capo sconciato del figlio, e il momento nel quale lo capisce costituirà una delle più tremende scene di riconoscimento della tragedia antica. Le *Baccanti* erano iniziate con Dioniso che annunciava di volersi rivelare come dio in Tebe, di desiderare il riconoscimento e la venerazione. Li ottiene a prezzo di un sacrificio immane, che immola la ragione sull'altare della follia, e precipita l'intera stirpe di Cadmo nella disgrazia. In questa tragedia, l'ultima prodotta dal grande teatro del V secolo a.C., e l'ultima, probabilmente, composta dall'autore prima della morte (fu messa in scena ad Atene dal figlio), Euripide «ripropone in modo emozionante e terribile quello che era stato uno tra i temi fondamentali del suo teatro, cioè il conflitto tra ragione e irrazionale». Al suo centro si trova infatti la follia scatenata delle menadi, che infuria sulla montagna, con le donne che, cinte di pelli maculate, inghirlandato il capo di edera, brandendo il tirso nelle mani, si abbandonano a danze furibonde al suono di flauti e tamburelli.
«Cos'è mai la saggezza?» si domandano le baccanti del Coro: «quale il dono più bello degli dèi ai mortali?» La loro risposta è spesso sibillina, paradossale: «Non è sapienza il sapere». Le *Baccanti* discutono il tema della *sophia* in modo insistente, con tutta l'urgenza che il fenomeno culturale e religioso del dionisiaco – superbamente illustrato dal curatore – richiede. «Molti sono gli aspetti delle cose divine, molte cose gli dèi realizzano contro ogni speranza» conclude il Coro, qui come in altre tragedie di Euripide, «ciò che si attende non si compie, dell'inatteso il dio trova la strada.»
Con questo volume la Fondazione Valla inizia la pubblicazione del teatro di Euripide, secondo Aristotele il più tragico dei poeti: con le ***Baccanti***, che ebbero in sorte persino di fornire il testo a una *Passione di Cristo*, in passato attribuita a uno dei più grandi Padri greci, Gregorio di Nazianzo.

Giulio Guidorizzi ha insegnato nelle Università di Milano e Torino. Studioso di mitologia classica e di antropologia del mondo antico, ha pubblicato due volumi dedicati a *Il mito greco* (2009 e 2012), *Ai confini dell'anima: i Greci e la follia* (2010), *Il compagno dell'anima: i Greci e il sogno* (2013), *La trama segreta del mondo: la magia nell'antichità* (2013), *Io, Agamennone* (2016), *I colori dell'anima: i Greci e le passioni* (2017), *Ulisse, ultimo degli eroi* (2018), *Il racconto degli dèi: l'origine del mondo e le divinità dell'Olimpo* (2020), *Sofocle, l'abisso di Edipo* (2020). Ha tradotto la *Biblioteca* di Apollodoro, i *Miti* di Igino e l'Anonimo del Sublime. Per la Fondazione Valla ha curato le *Nuvole* di Aristofane (1996) e steso il commento all'*Edipo a Colono* di Sofocle (2008); è impegnato a tradurre e coordinare l'edizione dell'*Iliade* e, con Carmine Catenacci, a curare i volumi dedicati ai *Lirici greci*.

In sopracoperta:
Menade danzante,
copia in dimensioni ridotte della metà del I secolo a.C.
da una statua di Skopas del IV secolo a.C.
Dresda, Skulpturensammlung – Staatliche Kunstsammlungen
Foto © Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst,
Kultur und Geschichte, Berlin

SCRITTORI GRECI E LATINI

EURIPIDE
TRAGEDIE

Piano dell'opera

Ciclope
a cura di Michele Napolitano

Alcesti
a cura di Maria Pia Pattoni e Pietro Totaro

Supplici
a cura di Massimo Di Marco
traduzione di Patrizia Mureddu

Elettra
a cura di Guido Avezzù

Elena
a cura di Barbara Castiglioni

Baccanti
a cura di Giulio Guidorizzi

Ifigenia in Aulide
a cura di Adele Cozzoli e Silvia Romani
traduzione di Giulio Guidorizzi

Eracle
a cura di Davide Susanetti
traduzione di Giulio Guidorizzi

EURIPIDE

BACCANTI

a cura
di Giulio Guidorizzi

Appendice metrica
a cura di Liana Lomiento

FONDAZIONE LORENZO VALLA / **MONDADORI**

ISBN 978-88-04-72804-7

© *Fondazione Lorenzo Valla 2020*
I edizione settembre 2020

librimondadori.it

INDICE

IX Introduzione
XXXV Abbreviazioni bibliografiche
XLV Nota al testo
LIX Forma della tragedia

TESTO E TRADUZIONE

3 *Sigla*
5 Baccanti

125 *Addenda*

131 COMMENTO

277 Appendice metrica

297 Indice dei nomi e delle cose notevoli
306 Indice dei nomi geografici
309 Indice dei passi citati

INTRODUZIONE

Per Arianna

La follia sacra

«Quando scruterai a lungo in un abisso, anche l'abisso scruterà dentro di te», scriveva Nietzsche[1]. Nelle *Baccanti* questo abisso è Dioniso e leggere le *Baccanti* significa assistere al tuffo nell'abisso. È inutile cercare di opporsi, si viene trascinati dentro. E sul fondo che cosa c'è? Il sangue e la morte, una madre folle che fa a pezzi il figlio, oppure la pace e l'armonia, come afferma il Coro? Il nucleo attorno a cui è costruita la tragedia è la perdita del Sé, per affondare in una dimensione che scavalca la ragione e ne svela la fragilità. Quando, contro la loro volontà, il re Penteo e sua madre Agave passano quella soglia, ciò che vedono non è più la realtà, ma un mondo annebbiato e popolato da fantasmi. Le baccanti del Coro, invece, danzano e si abbandonano gioiosamente alla forza che scorre nelle loro vene; un dio entra nel loro corpo, ed esse si sentono tutt'uno con lui: che ci può essere di più esaltante?

In questa tragedia, l'ultima prodotta dal grande teatro del V secolo a.C., Euripide ripropone in modo emozionante e terribile quello che era stato uno tra i temi fondamentali del suo teatro, cioè il conflitto tra ragione e irrazionale, come già era accaduto in *Ippolito* e *Medea*: del resto, diceva l'anonimo *Del sublime*, Euripide fu grande nel rappresentare l'amore e la follia[2]. Ma nelle *Baccanti* si tratta di una follia speciale: quella collettiva del rito di *trance*. Così, alla fine della sua grande stagione, la tragedia torna a volgersi verso il suo dio patrono, anche se questo "ritorno a Dioniso" avviene attraverso l'occhio polemico, e si può ben dire laico, di un uomo che aveva vissuto da protagonista la grande rivoluzione intellettuale dell'Atene del V secolo, un'epoca in cui erano molti quelli che

[1] Nietzsche 1968, 4, 146.
[2] *De sublimitate* 15, 3.

proclamavano di voler sottoporre ogni cosa al tribunale della ragione. Le *Baccanti* invece mostrano grandiosamente i due poli opposti dell'irrazionale: quello cupo e devastante della pazzia e quello estatico che libera dai lacci e dilata la personalità.

Solo lasciando libera strada alla follia, proclama il Coro, si può esplorare l'estremo confine della mente umana: «non è sapienza il sapere», osano dire le baccanti[1]. I rituali estatici di Dioniso pretendevano di offrire, attraverso lo smarrimento della mente, una forma diversa e superiore di conoscenza, contrapposta a quella ricercata dalla ragione. In questo senso, Dioniso può apparire come la forza che governa la vita in fermento e si lascia intuire attraverso il caos dei baccanali, ovvero, per usare le parole di Kerényi[2], la sua è «una follia connaturata al mondo stesso, non quell'alterazione passeggera o permanente che può colpire un uomo come malattia, non un'affezione, dunque, né una degenerazione della vita, ma la compagna della sua perfetta salute».

Le *Baccanti* non si possono interpretare con categorie puramente teatrali o filologiche; per comprendere il testo euripideo bisogna considerare in primo luogo il valore culturale che assumeva la follia in Grecia, e in particolare le forme della follia sacra posta sotto il patrocinio di Dioniso. Nella prospettiva greca, infatti, la follia non era concepita solo come l'opaco cedimento dell'anima ai suoi lati peggiori e neppure come il sanguinario delirio di un tiranno. Nella follia si poteva scorgere anche qualcosa di gioioso ed esaltante, un potenziamento dell'anima e non il suo crollo. Ad affermarlo è il più illustre dei testimoni, Platone: gli antichi (dice nel *Fedro*[3]) ritenevano la follia tanto superiore alla sapienza in quanto l'una proviene dagli dèi, l'altra dagli uomini. Poco oltre, egli definisce quattro forme di follia prodotta da «un divino straniamento» (θείας ἐξαλλαγῆς)[4] rispetto alle normali regole di condotta: quella profetica, regolata da Apollo che invade la mente della Pizia e la rende capace di predire il futuro; quella poetica, grazie alla quale gli uomini ottengono dalle Muse il dono dell'ispirazione, e solo allora può esservi arte; quella erotica, generata da Afrodite che plasma e trasforma l'anima di chi ama; quella iniziatica, che appartiene

[1] *Bacch.* 395 con la nota *ad loc.*
[2] Kerényi 2010, p. 135.
[3] Platone, *Phaedr.* 244d.
[4] Platone, *Phaedr.* 265b.

al dominio di Dioniso. Alcune forme di alterazione del comportamento erano dunque interpretate, nella cultura greca, non in termini di aberrazione mentale ma piuttosto come accrescimento della personalità: in esse la mentalità tradizionale vedeva l'intervento di una forza soprannaturale che, penetrando nel corpo di un uomo e alterandogli la mente, lo rendeva capace di manifestazioni straordinarie. Una persona che si trova in questo stato non è un malato, ma un «posseduto» (κάτοχος).

La follia "iniziatica" – quella delle *Baccanti* – si può definire una forma di esaltazione collettiva, ottenuta attraverso un rituale estatico e posta sotto il patrocinio di un dio: appunto perché socialmente accettato e collettivamente riconosciuto, questo tipo di alienazione si trasforma in una vera e propria istituzione culturale che ha come fine il recupero della stabilità psichica ed emotiva dell'individuo, oltre che il controllo sociale della pazzia.

I riti di Dioniso, descritti da Euripide nelle *Baccanti* con l'accuratezza di un etnologo, sono ambigui e terribili, e oscillano tra i poli della rinascita e dell'annientamento. Il fedele vive un'esperienza di dissolvimento dell'identità: precipitando in uno stato che noi definiamo *trance* e i Greci ἔκστασις («uscita da sé») oppure ἐνθουσιασμός («essere invaso dal dio»), il seguace di Dioniso diventa un ἔνθεος, un «uomo dentro cui dimora un dio». Alla sua personalità abituale se ne sovrappone un'altra e più terribile, che s'impossessa del suo corpo e della sua psiche per abbandonarlo poi, immemore, alla fine del rito. «Vengono detti posseduti» scriveva un antico commentatore[1] «coloro a cui è tolto l'intelletto a causa di una visione e che cadono sotto il potere di un dio che invia loro questa visione e fa fare loro ciò che vuole.» La danza, la musica, l'estasi sono elementi primordiali dell'esperienza del sacro, che le religioni storiche dell'Occidente hanno poi quasi completamente accantonato e che invece nella Grecia classica erano pienamente vitali.

La mentalità religiosa spiegava la possessione (κατοχή) come una forza divina che entrava nel corpo di un essere umano; per un osservatore non religioso, invece, quello che capita ai posseduti è presente in qualche piega segreta dell'anima umana. «Per quanto tu cammini per ogni via» diceva Eraclito[2] «i confini dell'anima

[1] Scolio a Euripide, *Hipp.* 141.
[2] Eraclito, 22 B 45 Diels – Kranz.

non li troverai», e i rituali estatici portano molto lontano su questo misterioso cammino. Le *Baccanti* lo dimostrano. Quella che Dioniso propone ai Tebani è un'esperienza per molti aspetti regressiva. La società organizza attraverso i secoli le regole della sua civiltà, la città, le leggi, le sue categorie di pensiero, ma vi è una parte dell'uomo che rimane fuori: in questo mondo "altro", dischiuso dall'esperienza dell'estasi, i limiti e le barriere creati dalla cultura si dissolvono; a mano a mano che il controllo della mente si annienta, si annientano anche le forme sociali. La città, intesa come il luogo in cui regnano le leggi, si svuota; una metà, le donne – cioè quelle escluse dai meccanismi di governo – lasciano la casa e il telaio e si rifugiano sulla montagna. Lì sono libere da ogni costrizione; nessuno le obbliga alle regole della famiglia, nessuno le opprime. Regrediscono allo stato di natura: si vestono di pelli d'animale, cacciano, danzano, dimenticano la famiglia e persino i figli neonati. Allattano cuccioli di lupi e cerbiatti, in una maternità indifferenziata, non regolata dalle forme della società, ma dilatata nella natura[1]. Sono libere anche se possedute: questo è il paradosso. Così infatti Euripide le descrive subito all'inizio delle *Baccanti*, quando le folli seguaci del dio irrompono sulla scena danzando vorticosamente, come in preda a un'energia irrefrenabile: hanno percorso correndo un lungo tratto di terra, hanno ballato senza mai stancarsi al suono degli strumenti sacri, il flauto e il tamburello. Celebrano le gioie arcane della loro condizione ottenuta scavalcando i confini ristretti dell'esistenza: beato – dicono – chi «confonde nel tiaso l'anima (θιασεύεται ψυχάν)»[2].

«Il mio supplizio è quando non mi credo in armonia», scriveva Ungaretti[3]. Forse, è un sentimento simile quello che spingeva i seguaci di Dioniso a trovare rifugio nel culto estatico. Stringere i legami tra sé e gli altri, scavalcare i limiti della condizione umana, scordare il peso degli anni e i dolori della vita, eliminare le differenze sociali e la propria infelicità personale, dimenticare sé stessi per tornare a confondersi con l'indifferenziato Uno da cui ogni cosa proviene: ecco il richiamo che i culti estatici propongono a

[1] *Bacch.* 699-702.
[2] *Bacch.* 75 e nota.
[3] G. Ungaretti, «Il fiume», in *Il porto sepolto* (1916): «... questo è l'Isonzo / e qui meglio / mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell'universo / il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia».

chi vi si abbandona[1]. «È dolce» dice il decrepito Cadmo travestito da menade all'inizio delle *Baccanti*, «dimenticare di essere vecchi»[2] ed è proprio l'oblio di questo e altri tormenti ciò che attira chi vive un rituale estatico.

Grazie all'esperienza della *trance* il fedele prova il gusto di una misteriosa felicità che quando si è padroni della ragione non si conosce: «felice come la puledra che pascola / accanto alla madre / ... la baccante», dice il Coro[3], e chi si dedica all'estasi del culto di Dioniso proclama sé stesso «beato» (μάκαρ): in pace con il mondo, sente profumi soavi, ha visioni esaltanti, regredisce a una condizione di beatitudine originaria. Allora il grande abbraccio della follia si apre, in apparenza pietoso. Fuggire sui monti tra grida e danze, cadere in delirio e dimenticare il proprio Io – ciò che si esprime col verbo βακχεύειν, che non significa «fare il baccante» ma «diventare Bacco»[4], vale a dire identificarsi con la divinità di possessione – può non essere la soluzione a ogni tormento della vita, ma per gli adepti di Dioniso funziona.

La misteriosa energia psicotropa sprigionata dalla musica e dalla danza, grazie alle quali un individuo annienta la sua personalità e in questo annientamento scopre una misteriosa via di redenzione, è nelle culture più diverse il mezzo a cui l'umanità ricorre per evadere dai ceppi del corpo. La follia sacra, vissuta nell'isolamento del mistico che smarrisce l'anima, oppure cercata nel caos del rito collettivo, consente a chi la vive l'oblio del gravoso limite contro il quale si scontra la coscienza. Il principio d'individuazione, su cui l'uomo fonda la sua identità, è la diga che gli permette di essere e di pensarsi, ma la tensione a mescolarsi nuovamente con le grandi forze dell'universo agisce profondamente sulla sua anima. In quest'ottica, la *trance* appare come il mezzo attraverso il quale un individuo perviene a reintegrarsi con l'insieme più vasto che lo contiene, e che di volta in volta può essere identificato con un dio, o il mondo degli spiriti o la natura oppure la stessa società umana, ma forse soprattutto con una parte sconosciuta di sé stessi, attraverso quella che si potrebbe considerare una forma di psicoterapia rituale.

[1] Sulla *trance* come fenomeno culturale ved. Rouget 1986; Lewis 1972; Bourguignon 1973; Guidorizzi 2010. Restano fondamentali le parole di Dodds 1959, pp. 319-34.
[2] *Bacch.* 188-9.
[3] *Bacch.* 165-9.
[4] Ved. *Bacch.* 76 e la nota al v. 75.

Se si diviene seguaci di un culto di possessione, spesso ciò accade perché il neofita non ha altra scelta per uscire dalla crisi psicologica in cui si trova; è in quell'ambito che cerca di ricomporre le parti spezzate della sua anima; il processo di reintegrazione si innesca nel momento in cui una persona proietta il proprio conflitto interiore in una dimensione esterna al suo io, verso la divinità da cui è convinto di essere chiamato[1]. Chi si avvia a una danza estatica è consapevole che sta per divenire vittima di un contagio che passa dall'uno all'altro come un incendio; sa anche che si avvia a un'esperienza dalla quale uscirà profondamente trasformato. Non sempre la chiamata del dio è indolore o spontanea. «Io *ho costretto* (ἠνάγκασ') le donne di Tebe a fuggire di casa, percosse dal pungolo della follia ... e sono obbligate a vestire i paramenti del mio culto», dice Dioniso all'inizio del dramma[2]. È un'idea antropologicamente corretta: in genere, chi partecipa a un rito estatico lo fa in seguito a una "chiamata" da parte della divinità, che obbliga i suoi adepti a servirla. Entrare nel gruppo dei seguaci di una divinità estatica significa quindi, in generale, obbedire, non scegliere. Per questo le baccanti corrono sul monte al primo richiamo di Dioniso, e lì, in uno spazio dove la città non fa più sentire la sua costrizione, cadono nelle braccia del loro dio.

Danzare per Dioniso

In Atene Dioniso era diventato una divinità perfettamente civilizzata. Ma tra il popolo, attorno alla fine del V secolo, si erano insediati vari «dèi stranieri» di provenienza asiatica, in genere collegati a culti iniziatici e danze estatiche, come Attis, Bendis, Cibele o Sabazio; erano attive anche corporazioni di danzatori estatici, quali i Coribanti seguaci della Grande Madre Cibele, che l'angoscia degli anni di guerra contribuì a diffondere nella città di Pericle e Tucidide: all'inizio della tragedia, appunto, Penteo identifica Dioniso con un santone di simili divinità, quando inveisce contro uno Straniero, un «mago pratico di incantesimi» che sovverte i costumi della città e vuole introdurre i riti fanatici di un «nuovo demone»[3].

[1] Rouget 1986, pp. 52-3 (con ulteriore bibliografia etnografica).
[2] *Bacch.* 32-4.
[3] *Bacch.* 234 e 219.

L'opinione di Penteo era condivisa da molti, in Atene. Per quanto sembri paradossale, fu appunto un'accusa simile quella che, solo quattro anni dopo la rappresentazione delle *Baccanti*, determinò la condanna a morte di Socrate davanti al tribunale popolare: «Socrate» recitava l'accusa[1] «è colpevole di non riconoscere gli dèi che la città riconosce e di introdurre nuove divinità; è anche colpevole di corrompere i giovani».

Alcuni decenni più tardi, Demostene presentava il suo rivale Eschine come un cialtrone che circolava per i villaggi dell'Attica proponendo ai contadini le iniziazioni di Sabazio e Cibele: «di notte portavi la nebride e celebravi riti presso crateri ricolmi e purificavi gli iniziandi cospargendoli di fango e di crusca e li facevi alzare dopo queste purificazioni obbligandoli a recitare "ho fuggito il male, ho trovato il meglio" ... e di giorno guidavi per le strade questi bei tiasi inghirlandati di finocchio e di foglie di pioppo, e ti strofinavi serpenti contro le guance e li manipolavi sollevandoli sopra il capo e gridavi "euoè Sabòi", danzavi al grido "uès attes attes ues". Eri l'officiante e la guida dei riti, portavi la cesta sacra e il sacro ventilabro ed eri invitato dalle vecchiette a cui spillavi quattrini per queste prestazioni»[2].

Echi di questi riti si trovano in autori dell'epoca. Anche i medici, che osservavano le patologie mentali da una prospettiva scientifica, parlano di guaritori chiamati a combattere le forme di possessione, e in particolare l'epilessia, con purificazioni ed esorcismi. Contro di loro si scaglia Ippocrate nel trattato *Sulla malattia sacra*, dove polemizza sprezzantemente con un sottobosco di santoni i quali attribuivano l'epilessia alla possessione di un dio e non a una malattia del cervello. Il medico usa parole singolarmente simili a quelle di Penteo nelle *Baccanti*: deride questi «maghi, purificatori, ciarlatani, imbroglioni (μάγοι τε καὶ καθάρται καὶ ἀγύρται καὶ ἀλαζόνες)» che pretendevano d'intervenire sui forsennati con mezzi magici[3].

L'antropologia comparata conferma che gli effetti del rituale estatico non restano circoscritti al momento della sua esecuzione. Durante il rito un individuo sperimenta sensazioni che gli sono precluse allo stato cosciente; dopo il rito è mutato e sente di avere attraversato un'esperienza straordinaria, e se è vero che l'accesso di

[1] Diogene Laerzio, V 40.
[2] Demostene, 18, 259 (*Sulla corona*).
[3] Ved. la nota al v. 234.

follia estatica è effimero, è vero anche che la trasformazione psicologica che si produce in chi l'ha sperimentato tende a diventare permanente. Nella maggioranza dei casi il rituale estatico si cronicizza, diventando una componente stabile della vita psichica di chi l'ha vissuto. Il seguace di Dioniso, come ogni adepto di un culto estatico, non è tale una volta sola nella vita: si instaura una sorta di dipendenza tra il rituale e chi lo pone in atto, una dipendenza che spinge i fedeli a riprodurlo e a renderlo una struttura ricorrente del loro comportamento. Così, a differenza degli estatici solitari, che seguono percorsi mistici individuali e in un certo senso irripetibili, i seguaci dei riti di *trance* sono saldamente ancorati alla società in cui questi vengono pubblicamente praticati e si organizzano in corporazioni finalizzate a riprodurre in comune l'esperienza straordinaria, a replicarla, inoltre, periodicamente e secondo forme accettate dalla società: si può dire che i riti estatici pongono la follia sotto gli occhi del mondo, trasformando le sue forze oscure in un'esperienza collettiva con cui la società convive.

Nell'Atene dell'epoca di Euripide la danza estatica era praticata per recuperare un individuo alla ragione da parte di una confraternita di danzatori collegati al culto della Grande Madre: i venerabili Coribanti di cui parla anche il Coro delle baccanti (riferendosi ovviamente ai Coribanti mitici). Il loro esorcismo consisteva in una danza ipnotica accompagnata dal suono dei flauti e dei tamburelli, capace di condurre al delirio. I «coribantizzanti» (κορυβαντιῶντες) erano nello stesso tempo folli e guaritori di follia, e l'espressione «fare il Coribante» era l'equivalente di «perdere la ragione». Nella mentalità comune, Coribanti e seguaci di Bacco («bacchi») erano accostati sotto la comune insegna di possessione divina[1]. I Coribanti iniziavano al culto della Grande Madre con una pubblica cerimonia, chiamata θρόνωσις («intronizzazione»)[2], in cui si induceva nelle persone d'instabile equilibrio mentale una forma di possessione coreica: i Coribanti e i loro adepti danzavano in stato di delirio, e questo delirio era collettivo e contagioso. La guarigione era rituale: i sintomi della follia erano riassorbiti in una dimensione religiosa e perciò cessavano di essere individuali e patologici. Un Coribante è un essere sacro e si esprime attraverso la follia: con

[1] Linforth 1946; Guidorizzi 2010, pp. 57-62.
[2] Platone, *Euthphr.* 277 d-e.

ciò queste – per così dire – confraternite di folli rendevano pubbliche e sacre le espressioni patologiche del delirio. Non occorreva rifugiarsi in un luogo appartato per sperimentarlo: i Coribanti operavano per le strade e le piazze di Atene sotto gli occhi di tutti.

Il bisogno di una religione individuale spiega il pullulare in varie parti della Grecia di sette e organizzazioni dionisiache strutturate in gruppi di fedeli, o tiasi. Generalmente erano congregazioni femminili che assumevano caratteristiche locali, ma che possono essere considerate singoli atomi di un'unica struttura cultuale. Il nome più generico, che si trova nella tradizione poetica, definiva le seguaci di Dioniso baccanti oppure menadi (μαινάδες, «le folli»); tuttavia, questi gruppi di adepte dionisiache ricevevano di volta in volta denominazioni particolari: le baccanti macedoni erano dette κλώδωνες e μιμαλλόνες; a Sparta esse assumevano il nome di δυσμαίναι (le «brutte folli») con riferimento allo stravolgimento dei lineamenti che si verifica nel momento della possessione, e celebravano il culto del dio in feste notturne (παννυχίδες) sul monte Taigeto[1]. Dioniso non era del resto la sola divinità estatica spartana: a Sparta le ragazze compivano una danza orgiastica in onore di Artemide Coritalia, divinità scatenatrice di follia. È comunque un dato di fatto, attestato anche da documentazione epigrafica, che sino all'epoca tarda il culto estatico di Dioniso era praticato da donne[2].

A Delfi le adepte di Dioniso costituivano la corporazione delle tiadi, il cui nome significa all'incirca le «ribollenti», in riferimento al parossismo che si raggiunge nella crisi di *trance*, durante la quale può accadere che la bocca del posseduto si riempia di schiuma[3]. Le tiadi delfiche si radunavano per celebrare i loro riti nel cuore dell'inverno sul monte Parnaso, a diverse ore di cammino da Delfi. Plutarco ricorda che alla sua epoca le donne salite in montagna per celebrare il rito furono sorprese da una tempesta di neve e si dovette inviare una spedizione in loro soccorso: al ritorno erano così intirizzite da avere i vestiti duri come il ghiaccio[4]. Le danze avve-

[1] Esichio, s.v. δυσμαίναι; Virgilio, *Geor.* II 487-8 *uirginibus bacchata Lacaenis / Taygeta*; Pausania, III 20, 3 parla di un santuario di Dioniso, alla sua epoca in rovina, ai piedi del Taigeto, a cui solo le donne potevano avere accesso e che poteva essere sede di un culto estatico femminile. Anche Alcmane, fr. 125 Calame, descrive un rito orgiastico montano in ambito spartano.
[2] Henrichs 1978, pp. 133-4.
[3] Jeanmaire 1972, pp. 179-80.
[4] Plutarco, *de primo frigido* 953d.

nivano sulla spianata antistante l'antro Coricio e sulle rupi intorno, dove le menadi «si abbandonano agli impulsi della follia»[1], come narra Pausania che descrive quel luogo, consacrato anche a Pan e alle ninfe (divinità generatrici di follia), un luogo famoso in tutta la Grecia per i rituali dionisiaci, come dice anche Eschilo nelle *Eumenidi*: «e venero anche le ninfe là dove sorge la roccia coricia / amata dagli uccelli, ritiro di esseri divini: / Bromio possiede il luogo, non lo tacerò, / da quando il dio condusse l'esercito delle baccanti, / tessendo il destino di Penteo come fosse una lepre»[2]. Lì convenivano delegazioni di donne anche da altri luoghi per celebrare le feste estatiche di Dioniso. Ancora a Pausania dobbiamo l'informazione che le tiadi delfiche erano raggiunte da altre tiadi provenienti da Atene: «le tiadi sono donne dell'Attica che un anno sì e un anno no si recano sul Parnaso e vi compiono insieme alle donne di Delfi le cerimonie sacre (ὄργια) per Dioniso. È abitudine che queste tiadi si abbandonino a danze lungo tutta la strada da esse percorsa venendo da Atene, in particolare a Panopeo»[3].

Doveva essere uno spettacolo insolito e impressionante: una folla di donne lasciava casa e famiglia – come nelle *Baccanti* le donne di Tebe – e volteggiava danzando per i villaggi lungo la strada tra Atene e Delfi. Questa coreomania (giacché con tutta probabilità si trattava di danze sfrenate al suono di flauti e tamburelli) costituisce un caso singolare di libera circolazione femminile in una società, come quella ateniese, che tendeva a rinchiudere la donna entro le pareti domestiche, e certo questa danza posta sotto la tutela di una venerabile usanza religiosa ha qualcosa di trasgressivo rispetto agli schemi culturali che ci sono familiari per la Grecia antica. Anche il Penteo di Euripide si scandalizza per l'inaudita novità: le donne di Tebe hanno lasciato il telaio e la spola, loro doveri domestici, e sono corse fuori dalla città, simulando di celebrare i misteri di Dioniso, ma in realtà per abbandonarsi a pratiche sconce[4].

La diffusione di associazioni dionisiache femminili, che si occupavano del culto cittadino di Dioniso e in periodi prefissati (generalmente ad anni alterni in feste perciò chiamate «triennali», τριετηρίδες) guidavano «al monte» le donne della città per cele-

[1] Pausania, X 32, 7 descrive dettagliatamente il luogo.
[2] Eschilo, *Eum.* 22-6.
[3] Pausania, X 4, 3.
[4] *Bacch.* 217-25.

brarvi la danza estatica, è largamente documentata in Grecia. La testimonianza di Diodoro Siculo permette di dedurre che tali associazioni comprendevano sia donne adulte che fanciulle le quali, come avviene nelle *Baccanti*, partecipavano insieme ai rituali seppure con funzioni diverse: «in molte città greche ad anni alterni si celebrano feste bacchiche di donne, ed è regola che le fanciulle portino il tirso e si uniscano alle manifestazioni di possessione lanciando il grido sacro dell'evoè e onorando il dio; le donne sposate divise in gruppi sacrificano al dio, fanno le baccanti e con vari canti celebrano la sua venuta»[1].

Un caso interessante è l'epitaffio di una baccante, in cui le due funzioni, quella politica e quella menadica, si sommano; si tratta della sacerdotessa Alcmeonide cui è dedicata un'iscrizione sepolcrale di Mileto del III secolo a.C.[2]. Costei «guidava al monte» le donne per il baccanale estatico: «Baccanti della città, dite salute alla santa sacerdotessa: questo si deve a una donna buona; ella vi conduceva sul monte e camminando in processione portava i sacri paramenti davanti a tutta la città».

La perdita dell'anima

Ma che cosa avviene tra le baccanti sul monte Citerone? Euripide lo descrive nel racconto dei due messaggeri: le donne si abbandonano a una danza furibonda al suono di flauti e tamburelli, gli strumenti impiegati ovunque nel mondo per produrre effetti di scatenamento musicale. Ancora più che gli strumenti a percussione, per i Greci lo strumento estatico per eccellenza fu il flauto, o meglio l'αὐλός, il doppio flauto, al quale la teoria etico-musicale degli antichi attribuiva una natura psicotropa. Come scrive Platone a proposito delle melodie del frigio Marsia, il flautista mitico per antonomasia, «sia che le esegua un flautista valente, sia una suonatrice da quattro soldi, esse da sole con la loro potenza trasportano le anime al delirio e rivelano quali di loro abbiano bisogno di una divina iniziazione»[3].

Il flauto, o l'αὐλός, avrebbe dunque per sua natura la capaci-

[1] Diodoro Siculo, IV 3, 3.
[2] *GVI* 1344; Henrichs 1978, p. 148.
[3] Platone, *Symp.* 215c.

tà di innescare fenomeni visionari. I teorici musicali antichi svilupparono anche una teoria sulla natura o *ethos* dei modi musicali; alcuni porterebbero al delirio, altri ristabilirebbero l'equilibrio mentale. Il modo dorico, il più severo, è quello più "etico", mentre quello frigio avrebbe in sé un potere esaltante sull'anima. «Tra i modi musicali» scriveva Aristotele[1] «quello frigio provoca lo stesso effetto che ha il flauto tra gli strumenti: entrambi sono in grado di suscitare entusiasmo e passione ... tutto il delirio dionisiaco e tutta l'agitazione di questo genere trovano espressione tra gli strumenti soprattutto nei flauti e tra i modi musicali attingono ciò che gli serve in quelli frigi.»

In mezzo al frastuono dei tamburelli e dei flauti, la baccante indossa la nebride, una pelle di cerbiatto, con il quale si identificherà divenendo anch'essa selvaggia e animalesca, e danza agitando il feticcio del dio, il tirso, composto da una canna su cui è innestata una pigna e attorno alla quale vengono arrotolati un tralcio d'edera o bende di lana: esso trasmette a chi lo porta la forza magica della vegetazione e durante il rito serve per accompagnare le danze estatiche; il termine tecnico «agitare il tirso» (θύρσον τινάσσειν) si riferisce appunto al suo impiego vorticoso durante le danze. Le pitture vascolari mostrano lo schema coreografico fondamentale di questa danza: la menade getta la nuca all'indietro, fa roteare il capo, gli occhi rivolti verso l'alto, mentre le sue gambe guizzano con movimenti frenetici[2]. La stessa situazione è descritta nelle *Baccanti*: Penteo, ormai folle e travestito con i paramenti delle baccanti, dichiara di essersi scomposto i riccioli «mentre scrollavo il capo avanti e indietro»[3].

Le seguaci di Dioniso pervengono allo sfinimento fisico grazie alla corsa e alla danza; anche Euripide descrive la folle corsa delle baccanti (alla quale è da credere che abbia assistito di persona quando si trovava in Macedonia, nel periodo in cui scrisse le *Baccanti*): balzano, correndo a perdifiato, lungo le alture montane senza stancarsi e rimanendo miracolosamente in equilibrio sulle rocce, manipolano serpenti velenosi senza esserne morse (la manipolazione di serpenti avveniva anche durante altri riti estatici,

[1] Aristotele, *Pol.* 1342b; ved. anche la nota al v. 159.
[2] Lawler 1964.
[3] *Bacch.* 930 e nota.

come quelli di Sabazio[1]), non sentono il bruciore del fuoco né le trafitture delle spade. Si tratta anche in questo caso di un'osservazione ineccepibile: è nota infatti l'anestesia di chi si trova in *trance*. Inoltre, le folli possiedono nelle loro membra una forza fuori dal comune, tanto da respingere l'aggressione degli abitanti dei villaggi vicini e fare a pezzi animali vivi, mentre il loro aspetto si trasfigura terribilmente: roteano gli occhi, hanno la schiuma alla bocca, gridano selvaggiamente. Il grido, o meglio la destrutturazione della voce, è un altro aspetto tipico del rito bacchico; Dioniso infatti è chiamato anche Bromio, ossia «il dio che fa muggire», o Iacco, «il dio dell'urlo».

La musica dionisiaca si levava in mezzo a grida e clamori, e alle sacre invocazioni Evoè, Iò Iacchos e simili. La perdita della capacità articolatoria è un altro aspetto che si osserva universalmente nei riti estatici a mano a mano che la danza diventa più frenetica, e si svolge in un'acme sonora in cui il suono crescente degli strumenti musicali si mescola alla sovrastimolazione vocale dei convenuti. Una scena simile è descritta in un frammento degli *Edoni* di Eschilo, tragedia di argomento dionisiaco: «uno tiene tra le mani il flauto, costruito al tornio, e lo riempie d'un suono prodotto dalle agili dita, e conduce alla follia; l'altro batte con cimbali bronzei: risuona alto un canto, terribili mimi con voce di toro muggiscono da un luogo segreto»[2]. La voce dei danzatori perde qualsiasi connotazione umana, ma non cessa tuttavia di esprimere un significato: segnala una presenza – quella del dio – e nello stesso tempo una scomparsa, quella della personalità del posseduto. La voce si sostituisce alla persona nel momento in cui la crisi di *trance* si sta approssimando; ovunque del resto il grido è caratteristica dei rituali di possessione, come nel caso dei tarantolati dell'Italia meridionale, un rito che, come sosteneva De Martino, deriva probabilmente da modelli molto antichi, forse appunto da rituali dionisiaci, dove «domina questa disperata agitazione il grido ... un ahii variamente modulato che meglio si sarebbe detto un guaito che non un grido umano»[3].

[1] Demostene, 18, 260. Anche Galeno (XIV, p. 45 Kühn) parla dei seguaci di Dioniso, che all'inizio della primavera andavano a caccia di vipere ancora in letargo per poterle utilizzare nei loro riti.
[2] Eschilo, fr. 57 Radt; ved. anche la nota al v. 65.
[3] De Martino 1968, p. 111.

Entrata nel parossismo, la menade regredisce, perde i connotati della cultura e diviene lei stessa parte della natura selvaggia; il culmine del rituale è lo σπαραγμός, «squartamento», lo strazio di un animale vivente (verosimilmente un cerbiatto oppure una capra[1]), le cui carni sono divorate ancora palpitanti: ciò nel rituale dionisiaco viene chiamato ὠμοφαγία, «pasto di carni crude»: è questa la «gioia di carni crude» di cui parla il Coro. Il sacrificio di vittime viventi fatte a pezzi e mangiate dai fedeli nel corso di rituali furibondi trova riscontri, seppure in ambiti marginali rispetto al mondo greco. Il monaco sinaita san Nilo (IV secolo d.C.) descrive un analogo rituale praticato da popolazioni nomadi dell'Arabia: un cammello bianco veniva separato dal branco, i membri del clan lo circondavano cantando e danzando, poi, quando la loro eccitazione giungeva al parossismo, si avventavano sull'animale, lo uccidevano e si cibavano delle sue carni ancora palpitanti[2].

Raggiunto il parossismo, la baccante, secondo le ispirate parole di Euripide[3], cade a terra mentre il dio prende possesso di lei. La caduta al suolo in stato di ipnosi o perdita della coscienza è un elemento praticamente immancabile nelle danze estatiche e avviene al compimento del rito: in quel momento i fedeli hanno allucinazioni (come le baccanti euripidee, che immaginano di vedere latte, vino e miele stillanti dal suolo e sentono profumi d'incenso), sperimentando uno stato di completa beatitudine. Ruth Benedict ha descritto una situazione analoga, da lei stessa osservata, tra gli indigeni americani che praticano la danza degli spiriti: «i danzatori uno dopo l'altro s'irrigidiscono e cadono al suolo ... in questo stato hanno le visioni»[4]. Simili stati si osservano in chi cade vittima di crisi isteriche: e, in effetti, l'analogia tra la menade posseduta da Bacco e la vittima di una crisi d'isteria appare con impressionante evidenza[5]. Ma non è certamente la somiglianza dei sintomi ciò che può unificare in una sola categoria l'epilettico, lo schizofrenico e il seguace di culti mistici. Ciò che impedisce alla follia dionisiaca di essere patologica è la sua codificazione culturale: riassor-

[1] Nei vasi dionisiaci si vedono abitualmente menadi che tengono tra le mani parti squartate di cerbiatti; nelle *Baccanti* si parla di αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν, «sangue di capro, gioia di carni crude» (v. 139).
[2] San Nilo, *Narrationes* 3, 28.
[3] *Bacch.* 137.
[4] Benedict 1974, p. 96; Rouget 1986, pp. 95, 121.
[5] Jeanmaire 1972, pp. 112-36.

bita in una dimensione sacra, essa pretende d'indicare al fedele le strade verso la più profonda e misteriosa sapienza.

Di questo mondo così arcaico e inquietante, nell'interazione tra follia, religione, musica, le *Baccanti* sono la più antica testimonianza storica, oltre che la più geniale rappresentazione artistica.

Le Baccanti *come testo teatrale*

Euripide compose le Baccanti tra il 408 e il 406 a.C., quando si trovava in Macedonia ospite del re Archelao. A quell'epoca il poeta si avvicinava agli ottanta anni: e questa fu l'ultima manifestazione di grandezza di un uomo che era stato capace di rinnovare sino alla fine della vita il proprio linguaggio artistico. La tragedia fu rappresentata postuma ad Atene insieme al perduto *Alcmeone a Corinto* e all'*Ifigenia in Aulide*. Secondo l'argomento antico (che risale ad Aristofane di Bisanzio), la trilogia ottenne la vittoria ai concorsi dionisiaci del 403 a.C.

Rispetto ad altri drammi dell'ultimo periodo, come *Ione*, *Elena* o *Oreste*, in cui prevaleva il gusto per un intreccio complesso e per tematiche di evasione, una sorta di tragicommedia quindi, le *Baccanti* propongono un ritorno verso forme antiche di tragedia, sia nella materia sia nella struttura drammatica. Il Coro non è un semplice interlocutore lirico, come avviene spesso in Euripide, ma partecipa all'azione, recuperando l'interazione con i personaggi secondo lo schema del "recitare insieme" proprio della fase più primitiva della tragedia.

È un elemento specifico di questo dramma il fatto che, mentre in genere il Coro rappresenta la voce della *polis*, nelle *Baccanti* esso è composto dalle profetesse straniere di un culto sovversivo che contestano fortemente la città e i valori cittadini. Le scene della tragedia sono concatenate strettamente tra loro, così da dare luogo a una vicenda compatta che procede in un crescendo di tensione sino allo scioglimento finale, senza momenti morti e senza neppure quel ricorso insistito ai canti a solo che è invece caratteristica del teatro euripideo. A differenza di quanto spesso accade nella sua drammaturgia, Euripide non romanza né varia il mito, ma si attiene anche nei dettagli alla tradizione dei drammi di contenuto dionisiaco, a partire dal *Penteo* di Tespi (il fondatore della tragedia attica) e alle due trilogie dedicate da Eschilo a Dioniso: la *Licurgia*, che comprendeva *Edoni*, *Bassaridi*, *Giovinetti* e trattava della sfida lanciata a Dioni-

so dall'empio re Licurgo di Tracia e della sua rovina (un tema affine alle *Baccanti*), e un'altra trilogia di argomento tebano che comprendeva *Semele*, *Xantriai*, *Penteo* (oppure, in alternativa, *Baccanti*).

Le *Baccanti* presentano una serie di conflitti fondamentali per la cultura del V secolo; sono in effetti qualcosa di più di un'opera teatrale, perché mostrano l'intreccio di elementi profondi nella società e, prima ancora, nella mente umana. Molti sono i nodi in quest'opera: il conflitto tra natura e cultura, tra leggi cittadine e spirito primitivo, e naturalmente tra ragione e follia; si potrebbe aggiungere, tra mondo maschile padrone della città e ribellione femminile sul monte. Sulla scena, inevitabilmente, sta la città; ma subito fuori da Tebe, sul Citerone, si è costituita una sorta di anticittà femminile; questa irrompe sulla scena grazie a due racconti di messaggeri, tra i più belli ed emozionanti di tutto il teatro greco. Lì, tra le selve, si apre un mondo completamente diverso ed estraneo, totalmente "altro": fatto di sangue, follia, disordine.

L'arrivo di Dioniso a Tebe è devastante – e del resto nelle *Baccanti* compare una scena di terremoto – perché fa crollare un ordine consolidato per spalancarne uno nuovo, spaventoso e inesorabile. Tebe ha l'aspetto di una città assediata; il re Penteo appare via via sempre più isolato e inerme, mentre prende forza ovunque attorno a lui, e infine anche dentro di lui, l'assalto delle oscure energie che la follia dionisiaca ha diffuso ovunque come un contagio. Il Dioniso delle *Baccanti* è inafferrabile sin dal primo istante in cui compare sulla scena mascherato; mascherarsi del resto è nella natura più profonda di questo dio, perché Dioniso è colui che non si può comprendere, colui che fa percepire qualcosa di totalmente diverso e nuovo: si potrebbe dire, che raffigura l'alterità assoluta[1]. Dioniso si maschera, le sue fedeli si mascherano, Penteo si maschera; persino Cadmo e Tiresia, i due furbi vecchi, si mascherano pur rimanendo estranei alla dimensione della possessione. Certo la loro è una scena grottesca: ma il registro comico appare più volte nella trama di quella che nel suo fondo è una delle tragedie più disperate; anche la scena della follia di Penteo e del suo travestimento quasi fosse un manichino oscilla tra i poli del grottesco e del terribile.

Tutti i personaggi, in qualche modo, si mascherano. Ma che cosa c'è sotto la maschera? Forse, solo un'altra maschera. Quando, nel

[1] Calame 1986; Vernant 1991.

secondo episodio, Penteo contempla sospettoso per la prima volta il dio travestito, ai suoi occhi compare un giovane dalla pelle chiara, dai capelli lunghi, vestito all'orientale, con un sorriso ironico sulle labbra, e il re prova verso di lui, oltre che una ripulsa istintiva, anche una sotterranea attrazione; ha la percezione di qualcosa di lontano e sovversivo, estraneo a tutti gli uomini e a tutti gli dèi che conosce. Però lo Straniero che Penteo combatte – in quel momento non è in grado di capirlo e non lo capirà mai – non è altro, in realtà, che la faccia segreta di sé stesso: anche lui diventerà folle e danzerà. È soprattutto la contiguità psicologica tra Dioniso e Penteo ciò che impedisce una netta contrapposizione tra le due figure: perché Penteo diventa sempre più simile a Dioniso. La follia che emerge in lui lascia intravedere nell'anima di questo rigido difensore della moralità gli stessi tratti che egli rimprovera alle baccanti e al loro dio: come disse Winnington-Ingram, «il dio che egli combatte è in realtà la parte più profonda di sé stesso: la sua vanità, la sua arroganza, la sua presunzione, la sua insicurezza, la sua nascosta sessualità»[1]. Chi è dunque Penteo? Il tirannello delle prime scene, il folle travestito da baccante che lascia emergere le sue pulsioni segrete e desidera spiare le donne mentre fanno l'amore, o la vittima sacrificale che nell'ultimo momento della sua vita si strappa la maschera da baccante e mostra il suo volto terrorizzato davanti alla morte? Tutte queste cose insieme, perché anche lui è travolto dalla dimensione dionisiaca, che è caos, movimento, mutamento. Come scriveva Nietzsche, «chi lotta contro i mostri deve guardarsi dal non diventare, egli stesso, un mostro»[2].

Ovviamente Dioniso trionfa; tuttavia, appena la tragedia finisce, è impossibile riconoscere in lui la divinità gioiosa di cui le menadi avevano cantato le lodi all'inizio. Quando Dioniso esce di scena ormai del tutto indifferente alle sciagure umane, partendo da Tebe dopo avere annientato la sua stessa famiglia e indotto una madre a fare a pezzi suo figlio, la felicità e l'oblio dei mali che egli proponeva paiono non essere altro che un atroce inganno. È vero che gli empi vanno puniti, ma non è priva di ragione la morale che Cadmo gli obietta: «Non sta bene che gli dèi rivaleggino nell'ira con gli uomini»[3]. Questo non basta per dire che la tragedia sia costruita

[1] Winnington-Ingram 1948, p. 54.
[2] Nietzsche 1968, 4, 146.
[3] *Bacch.* 1348.

per smascherare la finzione divina, e non solo per l'abbastanza ovvia osservazione che un dio greco non è affatto una figura morale. Se infatti la tragedia fosse una sorta di parabola del *tantum religio potuit suadere malorum* (Lucrezio, I 101) e Dioniso fosse il simbolo della divinità crudele e ingiusta, allora Penteo dovrebbe essere in qualche modo nobilitato come l'antagonista, sventurato ma generoso, rispetto alla forza brutale che lo schiaccia.

Penteo però non ha nulla di questo, ed è inverosimile che così lo interpretasse il pubblico; egli assume piuttosto i tratti del tiranno tragico: arrogante, autoritario, con una tendenza all'emotività irrazionale (del resto sulla scena compare già tutto turbato), violento. Cadmo stesso, che pure lo ama, lo definisce «il terrore della città» (v. 1310). Occorre un po' di sforzo per vedere in lui una «figura schietta e simpatica», come sosteneva Pohlenz, un uomo guidato «dal solo interesse dello Stato, di cui crede in pericolo la disciplina e l'ordine»[1]; quest'uomo schietto e simpatico entra in scena minacciando sua madre, proclamando di voler imprigionare le baccanti e tagliare la testa al loro sacerdote, e poi di voler salire sul monte Citerone a fare strage di donne. E che dire di quell'aspetto puerile con cui il re crede di vendicarsi dell'insolenza di Tiresia ordinando che vengano scompigliate tutte le sue cose? Che Dioniso vinca è scontato, ma la caratterizzazione di Penteo non possiede nemmeno un'ombra dei tratti di grandezza che sulla scena attica accompagnano persino i malfattori e i sacrileghi.

A ben vedere, più che essere il difensore della ragione contro l'irrazionale, Penteo esprime la crisi della ragione, nella sua ostinazione, nella sua rigidezza, nel suo gretto conformismo: perché una mente che rifiuta di vedere il diverso e non lascia spazio al dubbio è una mente che fallisce il suo compito. Penteo si ostina a non vedere la forza del dio; chiude gli occhi davanti a ciò che sta diventando travolgente. S'illude di poter chiudere con la forza lo spazio aperto da Dioniso nella sua città sino ad allora ordinata e rassicurante; è preso dalla smania di mettere in prigione chiunque rappresenti il disordine e l'irrazionale, in una parola "l'altro". Tutto ciò tradisce la fragilità del suo spirito e anche l'oscura tensione verso le stesse forze contro cui reagisce tanto violentemente.

Come la vertigine non è la paura del vuoto, ma l'attrazione dell'a-

[1] Pohlenz 1961, p. 522.

bisso, così il fanatico conformismo di Penteo – dal canto suo, tutt'altro che mentalmente lucido – segnala la tensione a rimuovere quello che egli non riesce a riconoscere di sé stesso. Più ancora della clamorosa scena finale, c'è nelle *Baccanti* un momento terribile nella sua essenzialità: senza colpi di scena, senza mutamenti esteriori, un preciso istante in cui il re incomincia a scivolare oltre i margini silenziosi della follia, verso l'annullamento della ragione (vv. 810-5):

DIONISO (*lancia un grido*) Aaah! (*Penteo s'arresta; qualcosa muta nel suo atteggiamento.*) Vuoi vedere le donne tutte insieme sul monte?
PENTEO Oh, se lo voglio! Lo pagherei a peso d'oro.
DIONISO E come mai sei stato preso da questo gran desiderio?
PENTEO Soffrirò, a vederle ubriache.
DIONISO E tuttavia vuoi vedere ciò che ti farà patire?

Così, le contraddizioni che si agitavano dentro la mente di Penteo si rivelano da un momento all'altro, in termini di sofferenza psicologica e sdoppiamento della volontà, come se si spalancasse una porta. Penteo è un uomo mediocre e conformista, aggrappato alle formule della morale tradizionale; ma il suo personaggio cresce dal punto di vista drammatico quando cessa di essere il re. Allora, mentre vinto, umiliato, folle, si avvia verso il monte dove subirà il suo destino, sembra l'esempio della fragilità umana, che giustifica la morale di Cadmo: «Se c'è qualcuno che guarda gli dèi con superbia, osservi questa morte e impari a credere in loro»[1].

Non sembra che in questa tragedia sia possibile vedere un messaggio di etica religiosa; del resto, Euripide non è Eschilo e Penteo non è Prometeo. A differenza di altre storie di dolore proposte dal mito tragico (come quelle di Edipo, Oreste o Antigone), c'è qualcosa di irrimediabilmente desolante nella fine di Penteo. La sua morte avviene sotto il segno dell'abbrutimento, in una scena in cui i codici espressivi oscillano tra il macabro e il grottesco. L'ultima immagine che la tragedia offre di Penteo è di totale cedimento: in cima a un albero, travestito, assediato da una torma di donne fanatiche, piange, supplica, urla sinché gli resta un soffio di respiro. Certo questa è una fine atta a suscitare gli estremi di ἔλεος καὶ φόβος («pietà e terrore») che, secondo Aristotele[2], erano il fine ultimo della tragedia; tuttavia dietro quest'epilogo sta un grande vuo-

[1] *Bacch.* 1325-6.
[2] *Poet.* 1449b.

to, perché il sacrificio di Penteo non riscatta nessuno, non purifica nessuno, lascia del tutto irrisolti i dubbi e i problemi che esistevano all'inizio del dramma. Egli è diventato una vittima sacrificale e lo σπαραγμός è stato compiuto da sua madre; però nessuno è stato né redento né santificato.

In questo senso il dramma non ha soluzioni; si sarebbe tentati di ripetere per le *Baccanti* ciò che un commentatore antico scrisse per l'*Oreste*: «contiene solo caratteri cattivi»[1]. Ma davvero hanno un carattere i personaggi delle *Baccanti*? Non nel senso che potremmo dire in generale per molti altri personaggi euripidei, vale a dire come stabile possesso di una personalità morale e intellettuale, in sostanza di un *ethos*. La personalità di questi personaggi si svuota nel momento in cui il dio la scrolla; alcuni sono travestiti e fanno finta di essere quello che non sono (Cadmo e Tiresia), altri (Agave, Penteo) non sanno nemmeno chi sono.

Dioniso è il vertice a cui convergono tutti i fili del dramma. Sembra vicino e presente, ma in realtà si muove in una dimensione di insondabile lontananza. Di volta in volta appare come il sereno signore dei simposi, il demone della follia, il fondatore di nuove forme di conoscenza, il dio che dissolve barriere e dona felicità, il nemico della famiglia e della città, il Punitore, il Redentore. Le *Baccanti* descrivono la fondazione di un nuovo culto, ma questo non è affatto presentato come un arricchimento della vita cittadina, bensì come la disgregazione della città e della famiglia.

Dioniso e Penteo si affrontano ed è il loro faccia a faccia che occupa le scene centrali del dramma. Ma in questo scontro accade che a poco a poco le distanze anziché allargarsi si riducano. Sembra che Euripide presenti Dioniso e Penteo come figure speculari, anche se la dinamica dei personaggi procede su linee opposte: mentre Penteo si avvicina a Dioniso sino al punto di indossare i paramenti della baccante, Dioniso assume i tratti autoritari che appartenevano al re all'inizio del dramma, diventa beffardo e imperioso. Entrambi si mascherano e cambiano identità, entrambi sono di volta in volta vittime e cacciatori. Dioniso, però, in apparenza inseguito e preso nella rete, in realtà conduce progressivamente il suo antagonista a essere preda di una caccia. Entrambi sono in modi diversi vittime sacrificali: Dioniso in quanto dio sofferente, nato da un

[1] *Argumentum* a Euripide, *Oreste*.

parto di morte, simbolicamente raffigurato dalle sue seguaci nello σπαραγμός rituale che compiono sui monti; Penteo, il cui nome del resto significa «il Sofferente», rappresenta quella stessa vittima squartata dalle baccanti.

I due personaggi vivono, ciascuno a modo suo, una dimensione iniziatica[1]: Dioniso entra a Tebe per la prima volta, diventa "cittadino" della sua patria e fonda il suo culto; Penteo entra (o tenta di entrare) nel gruppo iniziatico delle baccanti. Nell'intreccio delle *Baccanti* le tematiche simboliche ispirate a riti iniziatici occupano un ruolo importante: la lunghezza della chioma di Dioniso, il suo carattere androgino, il suo mutamento d'identità. Il travestimento di Penteo invece riflette un rituale che era ben familiare al pubblico di Euripide: durante le Oscoforie due giovani travestiti da donna guidavano la processione dal santuario di Dioniso in Atene a quello di Atena Scirade al Falero; ciò trova una puntuale corrispondenza nella tragedia, quando verso il Citerone muove una "processione" di due individui mascherati che si avviano verso la celebrazione di un vero sacrificio dionisiaco[2].

L'insistenza sulle forme di pazzia, l'attenzione con cui vengono descritte le manifestazioni che trasformano un essere umano in un mostro feroce (come accade ad Agave) oppure in un docile demente privo di volontà (come tocca a Penteo), l'indagine sui fenomeni dell'irrazionale, sono altri temi più profondi della tragedia e insieme il motore che mette in azione le scene più belle del dramma.

La tematica della follia, come s'è detto, non è certo ignota a Euripide. L'*Eracle* presenta un'altra notevole descrizione di un eroe vittima di un improvviso accecamento della ragione. Eracle impazzito stermina i propri figli e trascorre dal colmo della gloria a quello della miseria in pochi istanti, vittima di una patologia che investe in vari modi altri eroi euripidei: Oreste, Medea, Fedra. Del resto, i tragici furono profondamente attratti dalla dimensione della follia; nel V secolo a.C. le sofferenze di eroi deliranti erano un tema ricorrente, basti pensare all'Oreste di *Coefore* ed *Eumenidi*, a Cassandra nell'*Agamennone*, a Io nel *Prometeo*, ad Aiace nell'omonima tragedia sofoclea. Si potrebbe dire in generale che il modello di eroe proposto dalla tragedia attica è in un certo senso spontanea-

[1] Segal 1982, pp. 158-214.
[2] Ved. *Bacch.* 1045-7 e la nota ai vv. 822-36.

mente orientato verso la follia, proprio perché l'eccesso appartiene alla sua stessa natura, nel momento in cui osa varcare i limiti imposti agli altri mortali. L'accecamento (ἄτη) che oscura la ragione di un individuo e lo conduce alla dismisura (ὕβρις) era uno schema di pensiero che la tragedia ereditava dal sistema d'idee tradizionale (basta leggere Erodoto e Pindaro) e che s'innestava in modo inestricabile sul patrimonio mitico che formava la materia dell'azione drammatica. I tragici tuttavia diedero alla dismisura insita nell'eroe del mito una dimensione patologica, estranea alla poesia epica, e ciò anche in rapporto alla cultura attica contemporanea. L'operazione compiuta dai tragici fu di tradurre il mito eroico nei termini dei conflitti e dei problemi della società ateniese, e soprattutto di dare voce a ciò che si agita nella mente di un uomo. È una vera e propria rivoluzione: l'azione drammatica consente di mettere a nudo l'anima dei personaggi, le loro contraddizioni, in sostanza di dare una terza dimensione alle figure del mito.

Isonomia, «parità davanti alle leggi», e *isegoria*, «parità di parola», erano i pilastri su cui si fondava la democrazia ateniese; tutti uguali davanti alla legge, tutti uguali in assemblea. Ma la tragedia greca dice anche: tutti uguali davanti alle passioni[1]. La tragedia, portando sulla scena i movimenti profondi della psiche, mostra il regno degli impulsi che si traducono in passioni e poi in delitti, un mondo dove avviene l'ineluttabile e la ragione non lo frena, un mondo (per dirla con Nietzsche) «così mutevole e vario da ripugnare a un animo riflessivo, e da potere invece suscitare un fuoco pericoloso in animi eccitabili e sensibili»[2]. È appunto con la tragedia che la passione s'interiorizza, diventa un inquilino dell'anima con il quale bisogna fare i conti sempre, perché non fugge via come una nuvola, ma sta dentro a covare e a scavare.

L'aspetto forse più "tragico" della tragedia è che i suoi personaggi (come in fondo la vita stessa) esprimono il disperato conflitto tra libertà e sovradeterminazione, e sempre la prima è sconfitta. Se da un lato infatti sembra che l'essere umano sia libero di scegliere e di agire, dall'altro questa libertà è limitata da forze esterne, con cui si scontra. Ma la limitazione proviene anche da dentro: un essere umano può essere spinto alla rovina dalle energie inconsce che

[1] Padel 1992; Guidorizzi 2017, pp. 61-94.
[2] Nietzsche 1972, p. 128.

si agitano nel suo interno, e dalle passioni di cui non ha il controllo. Medea, nel momento in cui si avvia a uccidere i suoi figli, dice: «so quali delitti sto per compiere ma il mio animo (θυμός) è più forte della ragione»[1]. Tra le domande che le *Baccanti* portano con sé, una continua a doversi porre: quali sono i limiti della ragione e che cosa trasforma, in un momento, un essere umano in un animale che caccia e uccide a mani nude e non ha più consapevolezza di sé?

Il contributo principale della tragedia greca alla storia della cultura – oltre che naturalmente a quella della letteratura – fu senz'altro la scoperta del mondo interiore. L'eroe tragico, una creatura tormentata e insieme terribile, porta dentro di sé le proprie emozioni, che ribollono in un complicato orizzonte psicologico. Fu un'epoca di straordinario sviluppo intellettuale, in cui i confini della ragione furono spinti molto più in là. Ma gli anni della guerra del Peloponneso videro anche epidemie superstiziose e crisi d'isterismo collettivo. Non fu certo il solo momento della storia umana in cui emersero nel tessuto di una società gli aspetti più aggressivi e terribili, ma in quest'epoca apparve per la prima volta chi seppe descriverli e valutarli con la luce dell'indagine razionale. Come scrive Dodds, «il nuovo razionalismo non insegnò agli uomini a vivere come bruti: questo l'hanno sempre saputo fare. Insegnò loro però a giustificare davanti a sé stessi la propria brutalità»[2]. Ovvero, per usare le parole di Tucidide, «è impossibile che la natura umana, quando si slancia con avidità verso un qualche progetto, trovi un freno nella forza delle leggi o in qualche altra minaccia»[3].

Una tragedia come le *Baccanti* esprime anche in termini profondi una crisi delle istituzioni della vita associata: il clan gentilizio, la convivenza all'interno della città, i rapporti tra uomo e donna, le forme del potere. Tutto esce in frantumi da questa tragedia, che mette a nudo gli inquietanti spazi di rottura che si aprono non solo nella mente dei personaggi, ma anche nella società.

Impossibile per Tebe conservare l'equilibrio delle sue istituzioni davanti all'esplosione di tensioni che si genera nel cuore della città; altrettanto impossibile è la via di un completo abbandono fideistico al mondo precittadino proposto da Dioniso. Non si può vivere sempre danzando tra i monti, non si può tornare indie-

[1] Euripide, *Med.* 1078-9.
[2] Dodds 1959, p. 235.
[3] Tucidide, III 45.

tro verso la natura. Il mondo ordinato e stabile che Penteo cerca di tutelare è il risultato di un progresso che aveva condotto l'umanità dalla barbarie alla civiltà. Tuttavia, l'arrivo devastante di Dioniso e l'impotenza di Penteo mostrano che c'è qualcosa nell'uomo che è rimasto vittima della sua stessa opera civilizzatrice. È difficile pensare che Euripide si riconoscesse nell'angusto e tradizionalista mondo d'idee di Penteo; è forse però ancora più difficile credere che si sentisse in consonanza con predicatori di culti nuovi e propugnasse il trionfo della religione sulla ragione. Dioniso non è comunque la salvezza, e neppure una ventata di cambiamento che rinnova. Le *Baccanti* prospettano un culto in realtà antichissimo, precivile, sanguinoso. Forse la morale (se pure ne esiste una) delle *Baccanti* è questa: la salvezza non c'è da nessuna parte.

Così l'ultima tragedia del teatro attico, alla fine del V secolo, sembra concludersi con la rassegnazione davanti a un dilemma irresolubile, e con la constatazione che l'ottimismo della ragione e la fede nel progresso – atteggiamenti entrambi fondamentali nell'età di Pericle – trovano un limite in quella parte oscura e sempre presente che l'uomo porta in sé. Con Penteo, travestito, che esce di scena per avviarsi verso il Citerone dove incontrerà la sua miserabile fine, esce di scena anche, definitivamente, il modello di eroe proposto dalla tragedia: un individuo orgoglioso e nobile anche nel momento della colpa e della sciagura.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

ARV
J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1963².
Bachofen 1988
J. Bachofen, *Il matriarcato*, Torino 1988 (ed. orig. 1861).
Benedict 1974
R. Benedict, *Modelli di cultura*, Milano 1974 (ed. orig. Boston-New York 1934).
Bernabé
A. Bernabé, *Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et fragmenta*, I, Leipzig 1987.
Bourguignon 1973
E. Bourguignon (ed.), *Religion, altered States of Consciousness and social Change*, Columbus 1973.
Brelich 2010
A. Brelich, *Gli eroi greci*, Milano 2010.
Calame 1986
C. Calame, *Facing Otherness: the Tragic Mask in Ancient Greece*, «HR» XXVI 1986, pp. 125-42.
Conacher 1967
D.J. Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967.
Cozzoli
A.T. Cozzoli, *Euripide, Cretesi*, Pisa-Roma 2001.
De Martino 1968
E. De Martino, *La terra del rimorso*, Milano 1968².
Denniston 1966
J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1966 (rev. K.J. Dover, 1996).
Descroix 1931
J. Descroix, *Le trimètre iambique des iambographes à la comédie nouvelle*, Macon 1931.

Detienne 1987
M. Detienne, *Dioniso e la pantera profumata*, Roma-Bari 1987 (ed. orig. Paris 1977).
Devereux 1970
G. Devereux, *The Psychotherapy Scene in Euripides' Bacchae*, «JHS» XC 1970, pp. 35-48.
Devereux 1973
G. Devereux, *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris 1973.
Di Benedetto 1961
V. Di Benedetto, *Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide*, «Hermes» LXXXIX 1961, pp. 298-321.
Di Benedetto 2004
V. Di Benedetto, *Euripide, Le Baccanti*, Milano 2004.
Diels – Kranz
H. Diels – W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1974[17].
Diggle 1994a
J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, III, Oxford 1994.
Diggle 1994b
J. Diggle, *Euripidea*, Oxford 1994.
Dodds 1959
E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 1959 (ed. orig. Berkeley-Los Angeles 1951).
Dodds 1960
E.R. Dodds, *Euripides, Bacchae*, Oxford 1960[2].
Etym. Magn.
Th. Gaisford, *Etymologicum Magnum*, Oxford 1848 (Amsterdam 1962).
FGrHist
Die Fragmente der griechischen Historiker, hrsg. F. Jacoby, Berlin-Leiden 1923-58.
Foley 1980
H.P. Foley, *The Masque of Dionysus*, «TAPhA» CX 1980, pp. 107-33.
Foley 1985
H.P. Foley, *Ritual Irony*, Ithaca-London 1985.
Forbes 1957
K. Forbes, *Medial Intervocalic -ϱς-, -λς- in Greek*, «Glotta» XXXVI 1957, pp. 235-72.
Franco 2003
C. Franco, *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna 2003.
Gallini 1963
C. Gallini, *Il travestimento rituale di Penteo*, «SMSR» XXXIV 1963, pp. 211-28.

Girard 1980
R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano 1980 (ed. orig. Paris 1972).
Guidorizzi 1989
G. Guidorizzi, *Euripide, Baccanti*, Venezia 1989.
Guidorizzi 1999
G. Guidorizzi, «Il volto di Dioniso e il corpo di Penteo: modelli di identità nelle *Baccanti* di Euripide», in *Ricordando Raffaele Cantarella*, Milano 1999 (Quaderni di Acme 36), pp. 187-99.
Guidorizzi 2008
G. Avezzù – G. Cerri – G. Guidorizzi, *Sofocle, Edipo a Colono*, Milano 2008.
Guidorizzi 2010
G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano 2010.
Guidorizzi 2013
G. Guidorizzi, *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Milano 2013.
Guidorizzi 2017
G. Guidorizzi, *I colori dell'anima. I Greci e le passioni*, Milano 2017.
GVI
W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, I. *Grab-Epigramme*, Berlin 1955.
Harrison 1968
A.R.W. Harrison, *The Law of Athens*, I-II, Oxford 1968.
Henrichs 1978
A. Henrichs, *Greek Maenadism from Olympias to Messalina*, «HSCPh» LXXXII 1978, pp. 121-60.
Ieranò 1999
G. Ieranò, *Euripide, Baccanti*, Milano 1999.
IG
Inscriptiones Graecae, consilio et auctoritate Academiae litterarum regiae Borussicae editae, Berolini 1873-1927 (*Editio minor* 1913^2 sgg.).
Jeanmaire 1939
H. Jeanmaire, *Couroi et courètes: essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille 1939.
Jeanmaire 1972
H. Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Torino 1972 (ed. orig. Paris 1951).
Kalke 1985
C.M. Kalke, *The Transformation of Pentheus in Euripides' Bacchae*, «AJPh» CVI 1985, pp. 409-26.
Kannicht
Ved. *TrGF*.
Kassel – Austin
R. Kassel – C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, I-VIII, Berlin-New York 1983-2001.

Kerényi 2010
K. Kerényi, *Dioniso*, Milano 2010[4] (ed. orig. München 1976).
Kittel
G. Kittel, *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, I-XVI, Brescia 1965-92 (ed. orig. Stuttgart 1933-79).
Kott 1973
J. Kott, *Mangiare dio*, Milano 1973 (ed. orig. New York 1970).
Kühner – Gerth
R. Kühner – B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, I-II, rist. Darmstadt 1966.
Lane 2016
N. Lane, *Crown of Snakes: Euripides, Bacchae 101-2*, «CQ» LXVI 2016, pp. 75-83.
Lawler 1964
L.B. Lawler, *The Dance in Ancient Greece*, London 1964.
Lewis 1972
I.M. Lewis, *Le religioni estatiche*, Roma 1972 (ed. orig. Harmondsworth 1971).
LIMC
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, I-VIII, Indices I-II, Zürich 1981-99.
Linforth 1946
I.M. Linforth, *The corybantic Rites in Plato*, «UCPCPh» XIII 1946, pp. 121-62.
LSAM
Lois sacrées de l'Asie Mineure, éd. par F. Sokolowski, Paris 1955.
McDowell 1976
D.M. McDowell, *Hybris in Athens*, «G&R» XXIII 1976, pp. 14-31.
Nietzsche 1968
F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano 1968.
Nietzsche 1972
F. Nietzsche, «La nascita della tragedia», in F. Serpa (ed.), *Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner. La polemica sull'arte tragica*, Firenze 1972.
Onians 2006
R.B. Onians, *Le origini del pensiero europeo*, Milano 2006 (ed. orig. Cambridge 1951).
Padel 1992
R. Padel, *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton 1992.
Page
D.L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962.
Parker 1983
R. Parker, *Miasma. Pollution and Purification in early Greek Religion*, Oxford 1983.

Pohlenz 1961
M. Pohlenz, *La tragedia greca*, Brescia 1961 (ed. orig. Leipzig-Berlin 1930).
Powell 1925
J.U. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxonii 1925.
Prato 1959
C. Prato, *Restauri testuali euripidei*, «Maia» IX 1959, pp. 49-67 (rist. in P. Giannini – S. Delle Donne [edd.], *Carlo Prato, Scritti minori*, Galatina 2009, pp. 217-32).
Privitera 1970
G.A. Privitera, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma 1970.
Provenza 2010-11
A. Provenza, *Gli Heraia di Olimpia e le donne di Elide. Riti di passaggio e inni tra Era e Dioniso*, «Rudiae» XXII-XXIII 2010-11, pp. 99-125.
Radt
Ved. *TrGF*.
Ricciardelli 2000
G. Ricciardelli, *Inni Orfici*, Milano 2000.
Romani 2004
S. Romani, *Nascite speciali. Usi e abusi del modello biologico del parto e della gravidanza nel mondo antico*, Alessandria 2004.
Roscher
W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I-VII, Leipzig 1884-1937, rist. Hildesheim 1978.
Rouget 1986
G. Rouget, *Musica e trance*, Torino 1986 (ed. orig. Paris 1980).
Roux 1972
J. Roux, *Euripide, Les Bacchantes*, II, Paris 1972.
Sabbatucci 2006
D. Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, Torino 2006[4].
Sandys 1903
J.E. Sandys, *A History of classical Scholarship*, Cambridge 1903.
Scarpi 2002
P. Scarpi, *Le religioni dei misteri*, I. *Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, Milano 2002.
Seaford 1996
R. Seaford, *Euripides' Bacchae*, Warminster 1996.
SEG
Supplementum Epigraphicum Graecum, I sgg., Lugduni Batavorum 1923 sgg.
Segal 1982
C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1982.

Sevieri 2015
R. Sevieri, *Euripide, Baccanti*, Milano 2015.
SIG
W. Dittenberger, *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, I-IV, Lipsiae 1915-24³.
Soyinka 2002
W. Soyinka, *Le Baccanti di Euripide. Un rito di comunione*, Arezzo 2002 (ed. orig. Oxford 1973).
Steiner 1976
G. Steiner, *Morte della tragedia*, Milano 1976 (ed. orig. New York 1961).
Susanetti 2010
D. Susanetti, *Euripide, Baccanti*, Roma 2010.
TrGF
Tragicorum Graecorum Fragmenta, III, *Aeschylus*, ed. S. Radt, Göttingen 1985; V, *Euripides*, ed. R. Kannicht, Göttingen 2004.
Verdenius 1980
W.J. Verdenius, *Notes on the Prologue of Euripides' Bacchae*, «Mnemosyne» ser. IV, XXXIII 1980, pp. 1-16.
Verdenius 1988
W.J. Verdenius, *Cadmus, Tiresias, Pentheus. Notes on Euripides' Bacchae, 170-369*, «Mnemosyne» ser. IV, XLI 1988, pp. 241-68.
Vernant 1991
J.P. Vernant, «Il Dioniso mascherato delle *Baccanti* di Euripide», in J.P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, Torino 1991 (ed. orig. Paris 1986), pp. 221-54.
Watts 1981
C. Watts, *The Protean Dionysus in Euripides' "The Bacchae" and Mann's "Death in Venice"*, «SIL» III 1981, pp. 151-63.
Winnington-Ingram 1948
R.P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge 1948 (rist. con introduzione di P.J. Easterling, 1997).

Sigle delle riviste

«AJPh»	American Journal of Philology
«CQ»	Classical Quarterly
«G&R»	Greece and Rome
«HR»	History of Religions
«HSCPh»	Harvard Studies in Classical Philology
«JHS»	Journal of Hellenic Studies
«QUCC»	Quaderni Urbinati di Cultura Classica

«RhM»	Rheinisches Museum
«SCO»	Studi Classici e Orientali
«SIL»	Studi dell'Istituto Linguistico
«SMSR»	Studi e Materiali di Storia delle Religioni
«TAPhA»	Transactions and Proceedings of the American Philological Association
«UCPCPh»	University of California Publications in Classical Philology

NOTA AL TESTO

I copioni tragici

I copioni delle tragedie rappresentate durante le feste dionisiache erano conservati nell'archivio di Stato di Atene. Nella città, però, già sul finire del V secolo a.C., esisteva anche un commercio librario sia di autori antichi sia di autori recenti, tra cui in primo luogo i tragici[1]. Nelle *Rane* di Aristofane del 403 a.C. (vv. 52-3) per esempio, si fa riferimento a una copia dell'*Andromeda* di Euripide, rappresentata solo pochi anni prima, nel 413/2 a.C., che era destinata a una lettura privata ed era stata acquistata sul mercato librario. Se fossero gli autori stessi a far circolare le loro opere, dopo averne preparata un'edizione per la pubblicazione, oppure gli attori, non sappiamo con precisione, ma la cosa sembra plausibile; del resto, anche Euripide aveva una biblioteca personale[2].

I testi erano custoditi a cura delle famiglie, basta ricordare, ad esempio, le dinastie in cui figli e nipoti erano autori tragici, come nel caso di Eschilo e di Sofocle, e v'è ben motivo di credere che essi saccheggiassero le carte dei più illustri antenati: è quel che insinua Aristofane a proposito di Iofonte, figlio di Sofocle[3]. Anche i copioni relativi alle tragedie che Euripide rappresentò in Macedonia, le *Baccanti* e l'*Ifigenia in Aulide* (nel secondo caso, verosimilmente, più abbozzi di scena che un copione vero e proprio), oltre al perduto *Alcmeone*, finirono ai suoi eredi ed esse vennero fatte rappresentare ad Atene dal figlio (o nipote), Euripide il giovane, secondo la tradizione antica che non vi è motivo di mettere in dubbio[4].

Le tragedie euripidee inoltre, come pure quelle di Eschilo e Sofocle, furono rimesse in scena postume, quanto meno a partire dal IV secolo a.C., o a cura dello Stato ateniese, o in seguito da parte di compagnie teatrali itineranti, i cosiddetti Διονύσου τεχνῖται. La prima ripresa di testi antichi sembra risalire al 387 a.C., come attesta un'iscri-

[1] Cavallo 2019, pp. 11-38
[2] Ateneo, I 3a; Mastronarde 2017, pp. 12-3.
[3] Aristofane, *Ran.* 78-9.
[4] Scolio ad Aristofane, *Ran.* 44.

zione (*IG* II 2318): «sotto Teodoto [arconte eponimo in quell'anno] per la prima volta gli attori tragici rimisero in scena un vecchio dramma». Naturalmente, tutto ciò ebbe conseguenze sullo stato dei testi; soprattutto perché – come accade nelle riprese teatrali antiche e moderne, e nel teatro vivo, non in quello da lettura privata – gli attori intervennero con modifiche e interpolazioni, o anche tagli, più o meno sfacciati, per adattare il testo alle richieste del pubblico o ai mezzi espressivi degli interpreti (tutto l'esodo dei *Sette contro Tebe* di Eschilo, ad esempio, è una manipolazione di epoca posteriore). L'attività di questi manipolatori del testo euripideo è ben documentata anche per le epoche più antiche, come dimostra il caso dell'*Ifigenia in Aulide*[1].

I rimaneggiamenti divennero tanto diffusi da indurre lo Stato a intervenire: come ricorda Plutarco[2], un decreto proposto dall'oratore Licurgo (338-326 a.C.) impose alle compagnie che ad Atene volevano mettere in scena testi tragici di attenersi alle copie ufficiali, cioè quelle conservate nell'archivio di Stato.

La Biblioteca di Alessandria

Una seconda fase, per noi decisiva, del testo euripideo si ebbe in epoca alessandrina, e fu questo il primo e fondamentale passo per la sua sopravvivenza: i testi tragici infatti vennero acquisiti dai Tolomei per la Biblioteca in Alessandria. Secondo il racconto di Galeno[3], il re Tolomeo III Evergete (246-221 a.C.) chiese agli Ateniesi gli originali dei testi tragici per farne delle copie e diede in garanzia quindici talenti d'argento. Poi restituì agli Ateniesi le copie, lasciando loro anche il denaro, e tenne gli originali per la Biblioteca. Su questo materiale i dotti fondarono il loro lavoro filologico. Per Euripide l'edizione fondamentale, accompagnata da volumi di commento, fu preparata da Aristofane di Bisanzio (III secolo a.C.), il cui *argumentum* si legge ancora in testa alle *Baccanti*; seguirono numerosi altri commenti di filologi, tra cui quello fondamentale di Didimo Calcentero (I secolo a.C.), il cui nome ricorre sovente nella tradizione scoliografica, ma non per quanto riguarda le *Baccanti*, trasmesse senza scolî. Le tragedie venivano trascritte su rotoli di papiro: ognuna occupava un rotolo, e gruppi di quattro rotoli erano racchiusi in recipienti. I commenti invece circolavano separatamente e furono in seguito sunteggiati quando, negli ultimi secoli dell'antichità, con il passaggio dal rotolo al codice, si affermò un'altra tradizione editoriale destinata a cambiare profondamente la storia del libro.

I papiri delle *Baccanti*, poco rilevanti dal punto di vista testuale,

[1] Ved. Page 1934, pp. 1-2; Mastronarde 1994, pp. 39-49.
[2] Plutarco, *Decem oratorum uitae* 841f; Mastronarde 2017, p. 13.
[3] Galeno, XVII, pp. 607-8 Kühn.

dato lo stato di frammentarietà in cui sono pervenuti, documentano che esse continuarono a essere lette nell'Egitto greco-romano sino alla fine del V e persino all'inizio del VI secolo d.C.[1]. In alcuni casi i papiri offrono un testo migliorativo rispetto ai manoscritti: così, ad esempio, al v. 466 il Papiro di Antinoupolis 24 (V secolo d.C.) riporta la variante αὐτός μ' decisamente preferibile a ἡμᾶς dei manoscritti medievali.

Rappresentazioni teatrali

Il teatro di Euripide continuò a lungo a essere vivo. Sulla scena si portavano drammi completi ma anche, per *recital* di attori, antologie di brani tratti da opere diverse. Un'iscrizione di Delfi testimonia che nell'anno 194 a.C., in occasione dei giochi Pitici, il suonatore di flauto Satiro ottenne il premio eseguendo un brano (evidentemente lirico) delle *Baccanti*[2]. L'esecuzione antologica era una performance tipica degli attori di epoca ellenistica e imperiale, esattamente come, nei tempi moderni, i cantanti lirici eseguono singoli brani tratti da opere famose. L'attore estrapolava dal testo di un dramma alcuni passi di successo e li recitava o li cantava a scopo virtuosistico, nell'ambito di una mutata nozione del fatto teatrale, inteso come momento d'intrattenimento e pretesto per esibizioni di bravura dell'interprete. Di certo, gli attori non utilizzavano un'edizione filologica ma una copia a uso delle compagnie, reperita sul mercato librario e da loro rimaneggiata.

Di una simile prassi, proprio riferita alle *Baccanti*, testimonia un noto passo di Plutarco[3]. Un attore tragico, Giasone di Tralle, stava esibendosi con un brano riguardante Agave in un banchetto presso la corte dell'ellenofilo Orode, re dei Parti, quando fu portata in sala la testa mozzata del triumviro Crasso, sconfitto e ucciso nella battaglia di Carre (53 a.C.). Allora Giasone, afferrata la testa di Crasso, recitò, tra il tripudio dei convitati, la scena finale della tragedia, in cui Agave arriva a Tebe mostrando come trofeo la testa del figlio (vv. 1169-71).

La silloge antica

Quello che avvenne nella tarda antichità è oscuro. Sappiamo che durante il II o III secolo d.C. fu organizzata una silloge di testi tragici, a uso delle scuole, che comprendeva sette tragedie di Eschilo, altrettante di Sofocle e nove (o forse dieci) di Euripide: di nove restano infatti il testo e gli scolî; la decima, la cui presenza nella silloge non è del tut-

[1] Papiro di Ossirinco 3718, del V secolo, come pure il Papiro di Antinoupolis 24; al V-VI secolo risale il Papiro di Antinoupolis 73; al VI il Papiro di Berlino 17059.
[2] *SIG* 648b.
[3] Plutarco, *Crass.* 33, 2-5. Per le modalità di performance teatrale in età postclassica è di riferimento Gentili 2006.

to sicura, erano appunto le *Baccanti*[1]. I commenti, che circolavano a parte, andarono a formare il *corpus* degli scolî leggibili nella tradizione medievale di queste tragedie. Chi elaborò la selezione disponeva dunque dei commentari antichi prodotti nella Biblioteca di Alessandria, il che potrebbe far pensare che anche i testi delle tragedie fossero tratti di lì. Ignoriamo chi compì la scelta, e se questa sia dipesa da una singola persona oppure se si sia imposta una *vulgata*. Comunque, le opere escluse dalla selezione finirono col perdersi nel grande naufragio della letteratura antica. I manoscritti più antichi di Euripide contengono le tragedie della silloge: ma le *Baccanti* mancano. Si può ipotizzare che questo avvenne perché l'archetipo che conteneva la silloge era danneggiato nella parte finale e che le *Baccanti* fossero l'ultima tragedia della raccolta. Non di rado infatti si osserva che i manoscritti omettono le ultime opere di una raccolta, probabilmente per il cattivo stato dei libri da cui l'amanuense copiava[2].

Sopravvisse però un'altra serie di tragedie, che ci è giunta attraverso un fortunato gioco del caso di cui non possiamo seguire le tracce. Nella perdita generale della letteratura greca, infatti, alla fine dell'antichità si salvò per combinazione una sezione dell'*opera omnia* di Euripide, che era ordinata alfabeticamente: essa comprendeva una serie di tragedie il cui titolo iniziava per le lettere da E a K: *Elena*, *Elettra*, *Eracle*, *Eraclidi*, *Supplici* (Ἱκέτιδες), *Ione*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*, *Ciclope*.

Tali tragedie sono trasmesse da un ramo di tradizione indipendente rispetto a quelle comprese nella silloge citata prima e che coincide con quello delle *Baccanti*. Probabilmente, il salvataggio definitivo avvenne agli inizi del XIV secolo quando queste opere arrivarono nelle mani di Demetrio Triclinio, che le fece copiare nel suo *scriptorium* di Tessalonica raccogliendo tutto quello che di Euripide poté trovare. Le tragedie "alfabetiche" non sono accompagnate da scolî; occasionalmente, come nel caso delle *Baccanti*, sono precedute da *argumenta*.

Il Christus Patiens

La ricomparsa delle *Baccanti* nella storia della cultura avvenne per via indiretta, e dopo molti secoli: tracce certe si trovano nel *Christus Patiens*, un centone di 2640 trimetri giambici che ripercorre la passione di Nostro Signore attraverso una serie di versi tratti dalla tradizione pagana. La morte di Penteo e il compianto di Agave si prestavano bene a esprimere drammaticamente alcuni momenti della passione, e così i versi ricavati dalle *Baccanti* tendono a concentrarsi nella scena

[1] Wilamowitz 1921, pp. 194-201.
[2] Dodds 1960, pp. LIII-LIV.

finale, quella che nei nostri manoscritti è trasmessa lacunosamente. Non mancano, tuttavia, altri momenti del dramma, talvolta con lezioni differenti da quelle della tradizione manoscritta (cfr. ad es. vv. 20, 46, 694, 1083). In questi casi, le citazioni del *Christus Patiens* assumono il valore di lezioni indipendenti rispetto a quelle della tradizione manoscritta giunta attraverso i codici e non sono necessariamente migliorative, anche se talvolta sì (ad es. vv. 184, 1084). Giustamente Dodds[1] osserva che le varianti del *Christus Patiens* vanno prese «with great caution».

Chi sia l'autore di questo centone è controverso. I manoscritti (nessuno dei codici è anteriore al XIII secolo) recano il nome di Gregorio Nazianzeno, ma si tratta con tutta evidenza di un'opera pseudepigrafa, composta in età bizantina attorno al XII secolo: il che dimostra tra l'altro che in quell'epoca circolavano copie ancora integre delle *Baccanti*, che a noi invece sono giunte lacunose.

I manoscritti

La storia del testo delle tragedie euripidee durante il periodo tardoantico e medievale è abbastanza accertata nelle sue linee generali[2]. Il primo gruppo deriva dalla silloge antica e comprende le tragedie che ci sono giunte accompagnate dagli scolî e che sono trasmesse da manoscritti più antichi rispetto a quelli degli altri drammi superstiti: essi si datano tra il XII e il XIII secolo[3]. Il secondo gruppo comprende la sezione di opere ordinate alfabeticamente.

In questo quadro le *Baccanti* fanno storia a sé. Esse non facevano evidentemente parte della sezione alfabetica; d'altra parte, non sono accompagnate da scolî, se non rarissimi, e non sono trasmesse dai codici che tramandano le opere della silloge antica, ma soltanto da quelli che conservano il gruppo delle tragedie "alfabetiche". Di fronte a ciò, esistono due possibili spiegazioni: secondo la prima le *Baccanti* si trasmisero in epoca medievale isolatamente, per rivoli a noi sconosciuti, indipendentemente dagli altri due gruppi di testi, e furono aggiunte infine ai manoscritti contenenti il resto del teatro euripideo conservato. La seconda ipotesi è che le *Baccanti* facevano parte della silloge antica, ma per qualche motivo ne furono tagliate fuori e vennero recuperate da un codice in via di disfacimento, per essere aggiunte infine

[1] Dodds 1960, p. LVI.
[2] Wilamowitz 1921, pp. 174-258; Dodds 1960, pp. LI-LIII; Zuntz 1965, pp. 110-25; Turyn 1957.
[3] Marcianus gr. 471 (XII secolo); Parisinus gr. 2712 (XIII secolo); Parisinus gr. 2713 (XII-XIII secolo); Vaticanus gr. 909 (XIII secolo), da cui dipendono in vari modi gli altri codici di Euripide.

alla raccolta completa dei drammi di Euripide. Che il dramma facesse parte della silloge antica, sembra indicato anche dal fatto che negli scolî di Euripide conservati è di gran lunga più citata rispetto alle altre opere "alfabetiche", il che evidentemente significa che nella tradizione dei commentari antichi il testo era ben noto[1].

In ogni caso è un dato di fatto che il testo delle *Baccanti* ci è giunto in modo fortunoso e incompleto: è trasmesso da due soli manoscritti, di epoca abbastanza recente, XIV secolo, e contiene una grossa lacuna nell'esodo. Poco più di un secolo prima, tuttavia, circolava almeno una copia integra delle *Baccanti* che, come s'è detto, fu utilizzata dall'autore del *Christus Patiens*. Questa copia non era certamente apparentata ai manoscritti della tradizione che possediamo, dato che presenta una serie di varianti estranee a quelle dei codici: in questo caso occorrerà valutare con cautela, dato che nulla esclude che l'autore del centone abbia volutamente modificato il testo inserendo stilemi di sua invenzione. Vi sono però casi in cui il testo del *Christus Patiens* riporta certamente la lezione giusta contro quella dei manoscritti (ad es. al v. 778 ὑφάπτεται in luogo di ἐφάπτεται di P).

Codici Laurenziano e Palatino

I manoscritti che ci hanno trasmesso le *Baccanti* sono due: il Laurenziano greco 32.2 e il Palatino greco 287. Il primo è cartaceo, il secondo in pergamena, e quindi si può dire un'edizione deluxe.

Il Laurenziano greco 32.2 (L) fu scritto a Tessalonica nello *scriptorium* del famoso erudito Demetrio Triclinio attorno al 1310 e portato in Italia dal suo proprietario, Simone Atumano, vescovo di Gerace in Calabria, attorno al 1348. Successivamente passò a Firenze nella collezione medicea, dove ora si trova. Si tratta di un manoscritto molto importante nella storia dei testi tragici. Contiene tutte le tragedie di Euripide, tranne le *Troiane*; le *Baccanti* (ff. 76*r*-81*r*) sono conservate fino al verso 755, dopo il quale seguono quattro pagine bianche (81*v*-83*v*). Il manoscritto contiene inoltre sei tragedie di Sofocle, tre di Eschilo e le *Opere e i giorni* di Esiodo. Tutti i testi furono corretti da una seconda mano che aggiunse occasionalmente glosse derivanti dall'esemplare da cui stava copiando. Il manoscritto fu poi rivisto da Demetrio Triclinio, che introdusse di suo pugno in tre fasi diverse vari emendamenti, i quali nella maggior parte dei casi vanno considerati come tali ed equivalenti, quindi, alle congetture degli editori moderni. Demetrio, che possedeva un esemplare del manualetto di metrica di Efestione e lo aveva studiato, era un esperto di metrica e ne conosceva le regole

[1] Dodds 1960, p. LIII.

fondamentali; redasse scolî metrici alle tragedie euripidee; a volte intervenne con congetture per far coincidere in responsione strofe e antistrofe nei cori. In altri casi i suoi interventi servirono a emendare errori, spesso abbastanza palmari (come ad esempio al v. 653 κλείειν al posto di κλύειν, derivato da una confusione fonetica, essendo le due forme perfettamente equivalenti nella pronuncia itacistica).

Il Palatino greco 287 (P), il secondo codice delle *Baccanti*, si trova ora nella Biblioteca Vaticana e fu di proprietà dell'umanista Giovanni Aurispa. La sua storia fu più avventurosa dell'altro. Scritto anch'esso nei primi decenni del XIV secolo, attorno al 1320, e forse nello stesso ambiente da cui deriva L, fu poi diviso in due parti all'inizio del XV secolo. La seconda è nota come manoscritto Laurenziano Conventi Soppressi 172 e non riguarda la tradizione delle *Baccanti*.

Il Palatino contiene, oltre alle *Baccanti*, tutte le altre tragedie di Euripide, sei di Sofocle e tre di Eschilo, e due omelie di Giovanni Crisostomo. Anch'esso fu controllato da un correttore, la cui mano è diversa da quella del copista, e presenta tracce degli interventi di Triclinio, anche se in misura minore rispetto a L. Su questo codice lavorò un erudito amico di Triclinio, Giovanni Catrares, o Catrario, la cui scrittura è ugualmente rilevabile in alcuni interventi[1]. Anche in questo manoscritto la tragedia non è completa, per la perdita di un foglio che inghiottì circa 50 versi dell'esodo, dopo il v. 1329. La perdita non è da attribuire a P (che lascia lo spazio per la lacuna), ma a uno dei suoi modelli.

Come il codice L, anche P fu utilizzato da Marco Musuro per la prima edizione delle *Baccanti*: ignoriamo però se Musuro avesse a disposizione un altro manoscritto, anche se la cosa sembra poco verosimile[2]. La colometria dei due manoscritti è quasi identica, dal momento che risale all'età antica ed è il prodotto degli eruditi alessandrini[3].

Quale sia la relazione tra L e P è controverso. Per le altre tragedie euripidee il rapporto tra i due manoscritti sembra chiaro: P è derivato da L[4]. Per le *Baccanti*, invece, i due manoscritti sono indipendenti ed è evidente che P non può essere derivato da L se non altro per l'ovvia ragione che in L il testo si arresta al v. 755; da lì sino alla fine, dunque, P è *codex unicus*. P inoltre riporta il v. 14 che è omesso in L; evidentemente aveva accesso diretto al codice da cui fu trascritto. I due manoscritti avevano un'origine diretta o indiretta comune, come dimostra il fatto che contengono una serie di errori comuni, alcuni minori, altri evidenti[5]. Spesso L mostra varianti migliorative rispetto a P ed è in

[1] Turyn 1957, pp. 235-54.
[2] Sicherl 1975; Tessier 2015.
[3] Ved. Appendice metrica, pp. 291-4.
[4] Zuntz 1965, pp. 13-5.
[5] Ved. l'elenco in Wilamowitz, pp. 46-52.

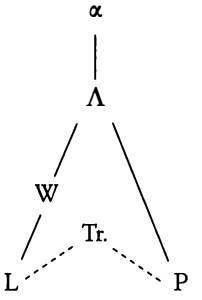
generale più affidabile (ad es. vv. 427 πραπίδα L, παρ' ἀσπίδα P; 641 ἀσκεῖν L, ἀρκεῖ P). Tuttavia vi sono casi in cui è P a riportare la lezione esatta (ad es. vv. 514 παύσας P, πάσας L; 735). Se ne deduce che P e L dipendono da un esemplare comune e che la tradizione è a due rami, o quanto meno che il copista di P aveva a disposizione un'altra copia del dramma, che occasionalmente consultava.

Sia L che P derivano da un archetipo aggregato al *corpus* delle tragedie euripidee quando il testo si trovava già in un cattivo stato di conservazione. La lacuna che si apre in P (almeno 50 versi dell'esodo) in L si allargò sino a comprendere tutta la parte finale della tragedia dopo il v. 755.

In definitiva, per le *Baccanti* è ragionevole presupporre una copia integra (α) sopravvissuta indipendentemente nella tradizione manoscritta euripidea, senza che facesse parte né della silloge antica né della serie "alfabetica"; di lì per vari e ignoti passaggi il testo finì per essere allegato ai codici LP che contenevano la silloge "alfabetica". Questo manoscritto aveva il testo completo con gli *argumenta*, ma forse aveva già perduto gli scolî, o comunque questi non vennero trascritti. Da esso derivò la copia danneggiata (Λ), dalla quale in modo diretto o indiretto derivano i due codici che possediamo. Se fosse così, è possibile che P derivasse direttamente da Λ, mentre L lo ricopiò da un codice intermedio (W) che fu trascritto quando il guasto si era allargato. Il copista di P aveva a disposizione anche L, da cui trasse le annotazioni di Triclinio, e non si può escludere che avesse anche utilizzato fonti differenti da altri manoscritti di cui poteva disporre per completare il testo.

Stemma

A questo punto, pur con tutte le cautele del caso, possiamo ipotizzare uno stemma simile al seguente (altri ne sono stati proposti, che danno meno importanza a P)[1]:



[1] Zuntz 1965, p. 110.

Questa opzione, forse la più semplice, non è l'unica possibile. Potevano esistere altri manoscritti, o frammenti di essi, che furono utilizzati dai copisti sia di L sia di P. Questi potrebbero essere stati consultati da Triclinio, i cui interventi sono visibili in entrambi i nostri codici, anche se non se ne può definire con chiarezza la portata[1]. Tutto ciò comunque rientra nel campo delle ipotesi e non dei dati oggettivi.

Le *Baccanti* sono state al centro di un lungo lavorio filologico nell'ultimo secolo, a partire dall'edizione oxoniense di G. Murray (1909) che per certi aspetti resta esemplare, in particolare per il grande gusto teatrale dell'editore (che fu anche apprezzato traduttore). Le due edizioni di E.R. Dodds (1959 e 1960) sono ugualmente ragguardevoli, in particolare, ma non solo, per il commento assolutamente originale, che sarà perciò considerato un capolavoro della filologia del XX secolo. Tra le edizioni più recenti si segnalano quelle di J. Roux (1972), di J. Diggle (1994) e di E. Kovacs (2003), oltre ad altre ugualmente utili. Questa edizione privilegia i contributi recenti senza però trascurare la critica ottocentesca, di cui peraltro gli editori successivi hanno dato largamente conto nei loro apparati.

Per le parti liriche, essenziale è stato il contributo di Liana Lomiento, che ha riesaminato la colometria dei manoscritti e l'ha sistemata criticamente: si veda la nota all'inizio dell'Appendice metrica, che a lei si deve integralmente.

Resta ora il grato compito di ringraziare chi ha contribuito in vari modi a consentirmi di portare a termine questa edizione. Sono grato a Liana Lomiento, che ha discusso con me vari passaggi delle sezioni liriche. Un ringraziamento sentitissimo va a Massimiliano Ornaghi per la sua preziosa collaborazione; a Valentina Zanusso per la gentile disponibilità; a Silvia Bruni, Elisabetta Busetto e Laura Medda per l'attenta opera di redazione.

Abbreviazioni bibliografiche nella nota al testo, nell'apparato critico, nell'appendice metrica

Ald.
Marcus Musurus, editio Aldina, Venetiis 1503.

Andreatta 2012
L. Andreatta, *Studi sulla strofica della tragedia*, I. *Contesti docmiaci in Eschilo*, San Donà di Piave 2012.

[1] Diggle 1994b, p. 485. Ved. anche Zuntz 1965, pp. 119-21; Barrett 1964, p. 73; Willink, pp. 27-30. Dodds 1960, p. LV, calcola che l'archetipo di LP doveva avere pagine scritte su due colonne di 35/38 versi.

Barrett 1964
W.S. Barrett, *Euripides, Hippolytos*, Oxford 1964 (corr. repr. 1966).
Blaydes
F. Blaydes, *Adversaria critica in Euripidem*, Halis Saxonum 1901.
Bothe
F.H. Bothe, *Poetae scenici graecorum*, Lipsiae 1825-26[1], 1854[2].
Bruhn
E. Bruhn, *Ausgewählte Tragödien des Euripides*, I. *Die Bakchen*, Berlin 1891.
Canter
W. Canter, *Euripidis tragoediae* XIX, Antwerp 1571.
Cavallo 2019
G. Cavallo, *Scrivere e leggere nella città antica*, Roma 2019.
Chr. Pat.
A. Tuilier (éd.), *Christus Patiens. La passion du Christ*, Paris 1969.
Denniston
Ved. Denniston 1966.
Diggle
Ved. Diggle 1994a.
Dindorf
W. Dindorf, *Euripidis Tragoediae superstites et deperditarum fragmenta*, Oxford 1840 (rist. 2013).
Dodds
Ved. Dodds 1960.
Elmsley
P. Elmsley, *Euripidis Bacchae*, Oxford 1821 (ed. aucta Leipzig 1822).
Ferrari
F. Ferrari, *In margine alle Baccanti*, «SCO» XXXV 1985, pp. 37-56.
Fix
T. Fix, *Euripidis Fabulae*, Paris 1844.
Gentili 2006
B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma 2006[2].
Gentili – Lomiento 2008
B. Gentili – L. Lomiento, *Metrics and Rhythmics. History of Poetic Forms in Ancient Greece*, Pisa-Roma 2008 (ed. orig. Milano 2003).
Hartung
J.A. Hartung, *Euripides Werke*, Lipsiae 1848-53.
Heath
B. Heath, *Notae sive lectiones ad tragicorum Graecorum veterum dramata*, Oxonii 1762.
Hermann
G. Hermann, *Euripidis Bacchae*, Leipzig 1823.
Kirchhoff
A. Kirchhoff, *Euripidis Fabulae*, I, Berlin 1867.

Kopff
E.Ch. Kopff, *Euripides, Bacchae*, Leipzig 1982.
Kovacs 2003
D. Kovacs, *Bacchae. Iphigenia at Aulis. Rhesus*, London-Cambridge Mass. 2003.
Lomiento
L. Lomiento, in quest'edizione (ved. Appendice metrica).
Mastronarde 1994
D.J. Mastronarde, *Euripides, Phoenissae*, Cambridge 1994.
Mastronarde 2017
D.J. Mastronarde, «Text and Transmission», in L.K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Hoboken 2017, pp. 11-26.
Matthiae
A. Matthiae, *Euripidis tragoediae et fragmenta*, Leipzig 1813-24.
Murray
G. Murray, *Euripidis Fabulae*, III, Oxford 1909.
Musgrave
S. Musgrave, *Euripidis quae extant omnia*, Oxford 1778.
Musurus
Ved. Ald.
Nauck
A. Nauck, *Euripides Tragoediae*, Lipsiae 1854.
Page 1934
D.L. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy, studied with special reference to Euripides' Iphigeneia in Aulis*, Oxford 1934.
Paley
F.A. Paley, *Euripides*, I-III, London 1860 (rist. 2011).
Reiske
J.J. Reiske, *Animadversiones in Euripidem et Aristophanem*, Lipsiae 1753.
Roux
Ved. Roux 1972.
Sandys
J.E. Sandys, *The Bacchae of Euripides*, Cambridge 1880.
Seidler
A. Seidler, *Euripidis tragoediae*, Leipzig 1812-13.
Sicherl 1975
M. Sicherl, *Die editio princeps Aldina des Euripides und ihre Vorlagen*, «RhM» CXVIII 1975, pp. 205-25.
Stephanus
P. Stephanus, *Bacchae*, Geneva 1602.
Tessier 2015
A. Tessier, «Un metodo filologico in atto? L'Euripide del 1503, le

Baccanti e la (apparente) riscoperta della responsione strofica», in F. Donadi – S. Pagliaroli – A. Tessier (edd.), *Manuciana Tergestina et Veronensia*, Trieste 2015, pp. 197-218.

Turyn 1957
A. Turyn, *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, Urbana 1957.

Tyrrell
R.Y. Tyrrell, *The Bacchae of Euripides*, London 1892.

Tyrwhitt
Th. Tyrwhitt, «Emendationes in Euripidem», ap. S. Musgrave, *Exercitationum in Euripidem libri II*, Leidae 1762.

Wecklein
R. Prinz – N. Wecklein, *Euripides*, Leipzig 1878-1902.

Wilamowitz
U. von Wilamowitz, *Analecta Euripidea*, Berlin 1875 (rist. Hildesheim 1963), pp. 46-52.

Wilamowitz 1921
U. von Wilamowitz, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin 1921[3].

Willink
C.W. Willink, *Some Problems of Text and Interpretation in the Bacchae*, «CQ» XVI 1966, pp. 27-50, 220-42, 347.

Zuntz 1965
G. Zuntz, *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge 1965.

Forma della tragedia

1-63	Prologo: entra Dioniso, in veste di Straniero.
64-169	Parodo (struttura A BB CC D). Entra il Coro delle baccanti dell'Asia, seguaci di Dioniso. Arrivano di corsa danzando e agitando tamburelli. 64-72 (A): proodo 73-88 = 89-104 (BB): strofe/antistrofe 105-119 = 120-134 (CC): strofe/antistrofe 135-169 (D): epodo
170-369	Primo episodio 170: entra Tiresia; 178: entra Cadmo; 170-214: dialogo Tiresia, Cadmo; 215: entra Penteo; 215-369: dialogo Penteo, Coro, Tiresia, Cadmo, con lunghi monologhi di Penteo e Tiresia.
370-431/2	Primo stasimo (struttura AA BB) 370-385 = 386-401 (AA): strofe/antistrofe 402-415 = 416-431/2 (BB): strofe/antistrofe
434-518	Secondo episodio 434: entra una Guardia; 451-518: dialogo Penteo, Dioniso sotto forma di Straniero.
519-575	Secondo stasimo (struttura AA B) 519-536 = 538-555 (AA): strofe/antistrofe 556-575 (B): epodo
576-861	Terzo episodio 576-603: amebeo lirico Dioniso, che canta da fuori scena, Coro; 604-641: dialogo Dioniso, Coro; 642-659: dialogo Penteo, Dioniso; 660: entra il Messaggero di ritorno dal Citerone; 660-774: dialogo Penteo, Messaggero, con lungo monologo di quest'ultimo; 775-777: Coro; 778-861: dialogo Penteo, Dioniso.
862-911	Terzo stasimo (struttura Aa Aa B) 862-876 = 882-896 (AA): strofe/antistrofe 877-881 = 897-901 (aa): efimnio 902-911 (B): epodo

912-976 Quarto episodio
912-976: dialogo Dioniso, Penteo.
977-1023 Quarto stasimo (struttura Aa Aa B)
977-990 = 997-1010 (AA): strofe/antistrofe
991-996 = 1011-1016 (aa): efimnio
1017-1023 (B): epodo
1024-1152 Quinto episodio
1024-1042: amebeo lirico-epirrematico Messaggero, Coro (struttura *apolelymenon*)
1043-1152: lungo monologo del Messaggero.
1153-1164 Quinto stasimo (struttura *apolelymenon*)
1165-1392 Esodo
1168-1199: amebeo lirico Agave, Coro (struttura AA)
1168-1183c = 1184-1199 (AA): strofe/antistrofe
1200-1215: dialogo Agave, Coro; 1216-1326: dialogo Agave, Cadmo; 1327-1329: dialogo Coro, Agave; 1330-1367: dialogo Dioniso, Cadmo, Agave; 1368-1387: amebeo lirico Agave, Cadmo (struttura anapesti lirici); 1388-1392: anapesti di chiusura del Coro.

TESTO E TRADUZIONE

Sigla

Codices

L	Laurentianus 32.2 (uu. 1-755)	ca aa. 1300-1320
L^2	corrector codicis L	
P	Palatinus gr. 287	ca aa. 1320-1325
P^2	corrector codicis P	
Chr. Pat.	Christus Patiens	
Tr.	Triclinii manus	

Papyri

P.Oxy. 4017	(argumenti pars)	saec. II p.C.
P.Tebt. 901	u. 1	saec. II p.C.
P.Berol. 21235	uu. 17-26	saecc. I a.C.-I p.C.
P.Jen. 266	uu. 64-9	saec. II p.C.
P.Oxy. 3718	uu. 194-225; 230-51; 254-62; 285-90	saec. V p.C.
P.Berol. 21203	uu. 198-206; 226-35; 1053-4; 1081-3	saec. VI p.C.
P.Antin. 24	uu. 459-71; 496-508	saec. V p.C.
P.Berol. 17059	uu. 1046-9	saec. VI p.C.
P.Oxy. 2223	uu. 1070-90; 1093-136	saec. I p.C.
P.Antin. 73	uu. 1154-9; 1183c-6	saecc. V-VI p.C.

ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ
ΒΑΚΧΑΙ

EURIPIDE
BACCANTI

Τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα

ΔΙΟΝΥΣΟΣ	ΔΙ.
ΧΟΡΟΣ	ΧΟ.
ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ	ΤΕ.
ΚΑΔΜΟΣ	ΚΑ.
ΠΕΝΘΕΥΣ	ΠΕ.
ΘΕΡΑΠΩΝ	ΘΕ.
ΑΓΓΕΛΟΣ	ΑΓ.
ΕΤΕΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ	ΑΓ. ⟨Β⟩
ΑΓΑΥΗ	ΑΓΑ.

Personarum nomina in ordinem reduxit Elmsley: sic habent LP διόνυσος, πενθεύς. χορός (χορὸς βακχῶν P). θεράπων, τειρεσίας, ἄγγελος, κάδμος, ἕτερος ἄγγελος, γυνή (καὶ γυνὴ P)

I personaggi della tragedia

DIONISO
CORO DELLE BACCANTI
TIRESIA
CADMO
PENTEO
GUARDIA
MESSAGGERO
SECONDO MESSAGGERO
AGAVE

ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ

I

Διόνυσον οἱ προσήκοντες ἐν Θήβαις οὐκ ἔφασαν εἶναι θεόν· ὁ δ' αὐτοῖς τιμωρίαν ἐπέστησε τὴν πρέπουσαν. ἐμμανεῖς γὰρ ἐποίησε τὰς Θηβαίων γυναῖκας, ὧν αἱ Κάδμου θυγατέρες ἀφηγούμεναι τοὺς θιάσους ἤγαγον πρὸς τὸν Κιθαιρῶνα. Κάδμος μὲν οὖν γηραλέος ⟨fere 70 litterae⟩. Πενθεὺς δέ, ὁ τῆς Ἀγαυῆς παῖς, παραλαβὼν τὴν βασιλείαν ἐδυσφόρει τοῖς γινομένοις καί τινας μὲν τῶν βακχῶν συλλαβὼν ἔδησεν, ἐπ' αὐτὸν δὲ τὸν θεὸν ἄλλους ἀπέστειλεν. οἱ δὲ ἑκόντος αὐτοῦ κυριεύσαντες ἤγαγον πρὸς τὸν Πενθέα, κἀκεῖνος ἐκέλευσεν δήσαντας αὐτὸν ἔνδον φυλάττειν, οὐ λέγων μόνον ὅτι θεὸς οὐκ ἔστι Διόνυσος, ἀλλὰ καὶ πράττειν πάντα ὡς κατ' ἀνθρώπου τολμῶν. ὁ δὲ σεισμὸν ποιήσας κατέστρεψε τὰ βασίλεια, ἀγαγὼν δὲ εἰς Κιθαιρῶνα ἔπεισε τὸν Πενθέα κατόπτην γενέσθαι τῶν γυναικῶν λαμβάνοντα γυναικὸς ἐσθῆτα· αἱ δ' αὐτὸν διέσπασαν, τῆς μητρὸς Ἀγαυῆς καταρξαμένης. Κάδμος δὲ τὸ γεγονὸς καταισθόμενος τὰ διασπασθέντα μέλη συναγαγὼν τελευταῖον τὸ πρόσωπον ἐν ταῖς τῆς τεκούσης ἐφώρασε χερσίν. Διόνυσος δὲ ἐπιφανεὶς ⟨τὰ⟩ μὲν πᾶσι

Argumentum I adespotum habent P.Oxy. 4017 cum lacunis (Διόνυσον – ἀπέστειλεν), P: om. L

1. ἐν Θήβαις P.Oxy. 4017: om. P 4. θιάσους Elmsley: θράσους P θι [.]σμου[P.Oxy. 4017 5. post γηραλέος litterae insunt in P.Oxy. 4017, cum lacunis; leguntur σεμελη, θεον, οργι[| post Ἀγαυῆς spatium uacuum in P 6. παραλαβὼν Elmsley: παραβὼν P 8. ἤγαγον Diggle: ἦγον P 11. ἀνθρώπου Hermann: ἄνθρωπον P 17. ⟨τὰ⟩ suppl. Elmsley

ARGOMENTI

I

A Tebe, i parenti non riconoscevano che Dioniso fosse un dio, e perciò egli preparò per loro la dovuta punizione: infatti rese folli le donne dei Tebani, e fra di esse le figlie di Cadmo si misero alla testa dei tiasi e li condussero sul monte Citerone. Cadmo, dunque, anziano ⟨circa 70 lettere⟩. Ma Penteo, il figlio di Agave, erede del trono, mal tollerava questi avvenimenti e quindi fece catturare e legare alcune delle baccanti, e inviò altri uomini contro il dio stesso. Costoro catturarono Dioniso, che si fece prendere di buon grado, e lo condussero al cospetto di Penteo, e lui ordinò che gli uomini lo legassero e lo custodissero all'interno del palazzo, non soltanto non dicendo che Dioniso era un dio, ma osando persino compiere azioni come se lui fosse un uomo. Ma Dioniso produsse un terremoto e sconvolse il palazzo reale, e poi condusse Penteo sul Citerone e lo convinse a osservare in prima persona le baccanti, dopo aver indossato un abito femminile; ma esse lo fecero a pezzi, e la prima a iniziare il sacrificio fu proprio sua madre Agave. Cadmo, avendo saputo dell'accaduto, raccolse le membra sparse di Penteo e infine ne scoprì la testa tra le mani della madre Agave. Dioniso allora, dopo essere apparso lo annunciò a tutti, e a ciascuno rivelò

παρήγγειλεν, ἑκάστῳ δὲ ἃ συμβήσεται διεσάφησεν †ἔργοις ἵνα μὴ λόγοις† ὑπό τινος τῶν ἐκτὸς ὡς ἄνθρωπος καταφρονηθῇ.

II

Διόνυσος ἀποθεωθεὶς μὴ βουλομένου Πενθέως τὰ ὄργια αὐτοῦ ἀναλαμβάνειν εἰς μανίαν ἀγαγὼν τὰς τῆς μητρὸς ἀδελφὰς ἠνάγκασε Πενθέα διασπάσαι. ἡ μυθοποιία κεῖται παρ' Αἰσχύλῳ ἐν Πενθεῖ.

τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα· Διόνυσος, χορὸς βακχῶν, Τειρεσίας, Κάδμος, Πενθεύς, θεράπων, ἄγγελος, ἕτερος ἄγγελος, Ἀγαύη.

Διόνυσος ὁ προλογίζων.

III

Fabula acta est probabiliter eodem anno Ranarum Aristophanis (405 a.C.), paulo post mortem Euripidis (407/6 a.C.). Ved. schol. in Aristoph. Ranas 67: Οὕτω γὰρ καὶ αἱ διδασκαλίαι φέρουσι, τελευτήσαντος Εὐριπίδου τὸν υἱὸν αὐτοῦ δεδιδαχέναι ὁμώνυμον ἐν ἄστει Ἰφιγένειαν τὴν ἐν Αὐλίδι, Ἀλκμαίωνα, Βάκχας.

Argumentum II Aristophanis Byzantii habent P (Διόνυσος – Ἀγαύη), L (τὰ τοῦ δράματος – προλογίζων)
3. διασπάσαι Musurus in Ald.: διασπασθῆναι P

con chiarezza ciò che sarebbe capitato †con i fatti, affinché a parole† non fosse più disprezzato come uomo neppure dagli estranei.

II

Dioniso era stato divinizzato, ma Penteo non voleva accettare i suoi riti; il dio, quindi, portò alla follia le sorelle di sua madre e le costrinse a fare a pezzi Penteo. Lo stesso mito si trova anche nel *Penteo* di Eschilo.

I personaggi del dramma sono: Dioniso, coro di baccanti, Tiresia, Cadmo, Penteo, servitore, messaggero, secondo messaggero, Agave.

Dioniso recita il prologo.

III

La tragedia fu rappresentata probabilmente nello stesso anno delle *Rane* di Aristofane (405 a.C.), poco dopo la morte di Euripide (407/6 a.C.). Si veda lo scolio ad Aristofane, *Ran.* 67: «Anche le didascalie riportano che, essendo morto Euripide, suo figlio con lo stesso nome, mise in scena in città *Ifigenia in Aulide*, *Alcmeone*, *Baccanti*».

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Ἥκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα
Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἡ Κάδμου κόρη
Σεμέλη λοχευθεῖσ' ἀστραπηφόρῳ πυρί·
μορφὴν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν
πάρειμι Δίρκης νάματ' Ἰσμηνοῦ θ' ὕδωρ.
ὁρῶ δὲ μητρὸς μνῆμα τῆς κεραυνίας
τόδ' ἐγγὺς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια
τυφόμενα Διός τε πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα,
ἀθάνατον Ἥρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.
αἰνῶ δὲ Κάδμον, ἄβατον ὃς πέδον τόδε
τίθησι, θυγατρὸς σηκόν· ἀμπέλου δέ νιν
πέριξ ἐγὼ 'κάλυψα βοτρυώδει χλόῃ.
λιπὼν δὲ Λυδῶν τὰς πολυχρύσους γύας
Φρυγῶν τε, Περσῶν θ' ἡλιοβλήτους πλάκας
Βάκτριά τε τείχη τήν τε δύσχιμον χθόνα

Titulum Βάκχαι adposuit P^2, cf. didascalia (et P.Oxy. 4017) et testes potiores; Πενθεύς L^2, cf. Stobaei loci tres.
1. Θηβαίων LP et schol. Eur. Tro. 1: Θηβαίαν Prisc. XVII 76 et alii grammatici, Kopff, Diggle | χθόνα: κάτα Prisc. ibidem 5. νάματ' LP, Murray, Dodds, Kopff (rasura in P): νάμαθ' Plut. Dem. 45, 5, Diggle 8. τυφόμενα Διός (δίου Barnes) τε πυρὸς ἔτι LP: τυφόμενα Διός πυρὸς ἔτι edd. τυφομένην ἁδροῦ Plut. Sol. 1 τυφομέν' ἁδροῦ τε πυρὸς Kopff (τυφομέν' ἁδροῦ Hartung) 13. τὰς LP et testes alii: τοὺς Elmsley | γύας L (incerta lectio) et Strabonis duo loci: γυίας P, Tr. et Strabonis alius locus 15. δύσχιμον Elmsley: δύσχειμον LP, Strabonis nonnulli codices et Chr. Pat. 1589 δυσχείμερον Strabonis alii codices

(*Entra Dioniso, rappresentato come un giovane straniero di bellezza femminea. Al centro della scena, una tomba e rovine di un palazzo, attorno a cui s'avvolge una pianta di vite; sullo sfondo, la reggia di Tebe, edificio monumentale in stile dorico.*)

DIONISO

Sono giunto qui a Tebe io, Dioniso, il figlio di Zeus, che un tempo Semele nata da Cadmo partorì tra il fuoco del fulmine. Ho mutato la forma divina in umana, e ora mi trovo presso la fonte Dirce e la corrente dell'Ismeno. Qui vicino alla reggia vedo il sepolcro di mia madre fulminata, e le macerie fumanti della sua casa, dove il fuoco di Zeus arde ancora: il segno immortale della vendetta di Era contro mia madre. Fece bene Cadmo, che recinse questo luogo, consacrandolo a sua figlia: e io l'ho coperto tutto attorno con tralci di vite, carichi di grappoli.

Ho lasciato le contrade ricche d'oro di Lidia e di Frigia, ho percorso le riarse terre di Persia, le rocche della Battriana, la gelida

Μήδων ἐπελθὼν Ἀραβίαν τ' εὐδαίμονα
Ἀσίαν τε πᾶσαν, ἣ παρ' ἁλμυρὰν ἅλα
κεῖται μιγάσιν Ἕλλησι βαρβάροις θ' ὁμοῦ
πλήρεις ἔχουσα καλλιπυργώτους πόλεις,
ἐς τήνδε πρώτην ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν,
κἀκεῖ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς
τελετάς, ἵν' εἴην ἐμφανὴς δαίμων βροτοῖς.
πρώτας δὲ Θήβας τῆσδε γῆς Ἑλληνίδος
ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροὸς
θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος·
ἐπεί μ' ἀδελφαὶ μητρός, ἃς ἥκιστ' ἐχρῆν,
Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῦναι Διός,
Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ τινος
ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἁμαρτίαν λέχους,
Κάδμου σοφίσμαθ', ὧν νιν οὕνεκα κτανεῖν
Ζῆν' ἐξεκαυχῶνθ', ὅτι γάμους ἐψεύσατο.
τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ὤστρησ' ἐγὼ
μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν·
σκευήν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν,
καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι
γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων·
ὁμοῦ δὲ Κάδμου παισὶν ἀναμεμειγμέναι
χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφοις ἧνται πέτραις.
δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεἰ μὴ θέλει,
ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,

16. ἐπελθὼν LP: ἐπῆλθον Strab. XV 1, 7 παρελθὼν Chr. Pat. 1590 20. πρώτην Chr. Pat. 1595 cod. A, Cobet: πρῶτον LP et Chr. Pat. cod. C, Kopff πρῶτος Chr. Pat. ceteri codices | πόλιν: χθόνα Chr. Pat. 1595, «fortasse ἐς τήνδε δήποτ' ἦλθον Ἑλλήνων χθόνα» notauit Murray (Dodds) 21. κἀκεῖ LP, Kopff: τἀκεῖ Wilamowitz, Murray, Dodds, Diggle 23. τῆσδε LP: τᾶσδε P.Berol. 21235, Kopff, Diggle 25. βέλος Stephanus: μέλος LP 26. ἥκιστ' ἐχρῆν LP: ἥκιστα χρῆν Wecklein, Murray, Dodds 31. ἐξεκαυχῶνθ' Stephanus: ἐξεκαυχώμεθ' LP 32. ὤστρησ' Porson: οἴστρησ' LP 37. ἀναμεμειγμέναι Murray: ἀναμεμιγμέναι LP 38. ἀνορόφοις ... πέτραις LP: ἀνορόφους ... πέτρας Elmsley, Diggle ἀνορόφοις ⟨θ'⟩ ἧνται πέτραις Kopff

terra dei Medi, l'Arabia felice e tutta l'Asia che si distende lungo il mare: vi abitano Greci e barbari insieme, e possiede molte città cinte da mura. Là ho fondato i miei riti e le sacre danze, e sono giunto qui a Tebe, prima tra le città greche, per rivelarmi come dio ai mortali. In questa terra di Grecia il mio grido <
s'è alzato per la prima volta tra la gente di Tebe e sui loro corpi
ho imposto pelli di cerbiatto, e ho dato nelle loro mani il tirso, <
un'arma fatta di edera.
Le sorelle di mia madre sparsero la voce – e non dovevano far- <
lo, proprio loro – che Dioniso non era nato da Zeus, ma che Semele, sedotta da un uomo, aveva attribuito a Zeus i suoi amori infami: un'astuta bugia ispirata da Cadmo! E dicevano nella loro invidia che Zeus l'aveva uccisa proprio per queste false nozze. Perciò io le ho costrette a fuggire di casa, per- <
cosse dal pungolo della follia, e ora abitano sul monte prive <
di senno e sono obbligate a vestire i paramenti del mio culto. <
Anche le femmine di Tebe, tutte le donne, le ho spinte fuori
di casa, folli, e ora stanno sotto verdi abeti, tra rocce nude, in- <
sieme alle figlie di Cadmo. Anche se non lo vuole, bisogna che questa città impari a conoscere i riti segreti di Bacco, e sappia

Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαί μ' ὕπερ
φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὃν τίκτει Διί.
Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα
Πενθεῖ δίδωσι θυγατρὸς ἐκπεφυκότι,
ὃς θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ καὶ σπονδῶν ἄπο
ὠθεῖ μ', ἐν εὐχαῖς τ' οὐδαμοῦ μνείαν ἔχει.
ὧν οὕνεκ' αὐτῷ θεὸς γεγὼς ἐνδείξομαι
πᾶσίν τε Θηβαίοισιν. ἐς δ' ἄλλην χθόνα,
τἀνθένδε θέμενος εὖ, μεταστήσω πόδα,
δεικνὺς ἐμαυτόν· ἢν δὲ Θηβαίων πόλις
ὀργῇ σὺν ὅπλοις ἐξ ὄρους βάκχας ἄγειν
ζητῇ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν.
ὧν οὕνεκ' εἶδος θνητὸν ἀλλάξας ἔχω
μορφήν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν.
ἀλλ', ὦ λιποῦσαι Τμῶλον ἔρυμα Λυδίας,
θίασος ἐμός, γυναῖκες, ἃς ἐκ βαρβάρων
ἐκόμισα παρέδρους καὶ ξυνεμπόρους ἐμοί,
αἴρεσθε τἀπιχώρι' ἐν πόλει Φρυγῶν
τύμπανα, Ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὑρήματα,
βασίλειά τ' ἀμφὶ δώματ' ἐλθοῦσαι τάδε
κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὁρᾷ Κάδμου πόλις.
ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιθαιρῶνος πτυχὰς
ἐλθὼν ἵν' εἰσί, συμμετασχήσω χορῶν.

ΧΟΡΟΣ

Ἀσίας ἀπὸ γᾶς
ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θοάζω Βρομίῳ
πόνον ἡδὺν κάματόν τ' εὐκάματον,
Βάκχιον εὐαζομένα.

46. οὐδαμοῦ P et Chr. Pat. 1571: οὐδαμῶς L 55. λιποῦσαι Tr., Chr. Pat. 1602 et Strab. X 3, 13: λιποῦσα LP 58. ἐν πόλει Φρυγῶν LP: ἐν Φρυγῶν [πόλ]ει Strabonis X 3, 13 II, Diggle 59. τύμπανα LP: τύπανα Nauck, Kopff, Diggle 62. πτυχὰς Elmsley: πτύχας LP 64. γᾶς LP, P.Jen. 266: γαίας Bothe, Diggle

che io agisco in difesa di mia madre Semele, rivelandomi agli uomini come quel dio che lei partorì a Zeus.
Cadmo ha rimesso il potere reale a Penteo, figlio di sua figlia, che mi fa guerra, mi allontana dai sacrifici e non si ricorda di me nelle preghiere. Perciò voglio dimostrare a lui e a tutti i Tebani che sono un dio: poi, dopo avere ben disposto le cose di qui e mostrato chi sono, muoverò il passo verso un'altra terra. E se Tebe, piena di furia, cercherà di trascinare le baccanti giù dal monte con la forza, io mi unirò alle menadi e guiderò il loro esercito. Per questo motivo mi sono mascherato e ho trasformata in umana la mia sembianza.
Ma voi, mio tiaso, donne che avete lasciato lo Tmolo, baluardo di Lidia, voi che io ho condotto con me da terra barbara perché foste mie seguaci e compagne di strada, levate alti i timpani della <
vostra città frigia (un'invenzione comune, mia e della madre Rea) e percuoteteli danzando intorno a questa reggia di Penteo: che la città di Cadmo lo veda. Io, recatomi là dove stanno le baccan- <
ti, sulle balze del Citerone, parteciperò alle loro danze. (*Esce.*)

(*Entrano le baccanti danzando vorticosamente, al suono di sistri e tamburelli.*)

CORO

Giungo correndo dall'Asia <
lasciato il sacro Tmolo,
dolce fatica per Bromio, <
pena che non provoca pena.
Bacco, evoè.

τίς ὁδῷ, τίς ὁδῷ;
τίς μελάθροις; ἔκτοπος ἔστω,
στόμα τ' εὔφημον ἅπας ἐξοσιούσθω·
τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ
Διόνυσον ὑμνήσω.

ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων τελετὰς θεῶν str. 1
εἰδὼς βιοτὰν ἁγιστεύει
καὶ θιασεύεται ψυχὰν
ἐν ὄρεσσι βακχεύων ὁσίοις καθαρμοῖσιν,
τά τε ματρὸς μεγάλας
ὄργια Κυβέλας θεμιτεύων
ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων
κισσῷ τε στεφανωθεὶς
Διόνυσον θεραπεύει.
ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι,
Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ
Διόνυσον κατάγουσαι
Φρυγίων ἐξ ὀρέων
Ἑλλάδος εἰς εὐρυχόρους ἀγυιάς,
τὸν Βρόμιον·

ὃν ποτ' ἔχουσ' ἐν ὠδίνων λοχίαις ἀνάγ- ant. 1
καισι πταμένας Διὸς βροντᾶς
νηδύος ἔκβολον μάτηρ
ἔτεκεν, λιποῦσ' αἰῶνα κεραυνίῳ πλαγᾷ·
λοχίαις δ' αὐτίκα νιν
δέξατο θαλάμαις Κρονίδας Ζεύς,
κατὰ μηρῷ δὲ καλύψας

69. τίς μελάθροις LP: τίς; μελάθροις Elmsley, Dodds 78/9. θεμιτεύων Musgrave: θεμιστεύων LP 83. ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι Tr.: ὦ ἴτε βάκχαι ἴτε βάκχαι LP 87. εὐρυχόρους Strabonis cod. D: εὐρυχώρους LP 92. κεραυνίῳ L: κεραυνίᾳ P | πλαγᾷ Tr., Diggle: πληγᾷ LP, Murray, Dodds, Kopff 93/4. λοχίαις Dodds dubitanter, Diggle: λοχίοις LP, Murray, Kopff 95. θαλάμαις Wecklein: θαλάμοις LP

Chi è per la via? Chi è per la via?
Chi è nella reggia?
Ognuno si faccia da parte,
non contamini la bocca con parole.
Sempre canterò per Dioniso
gli inni dovuti.

O beato chi, protetto dagli dèi, <
conoscendo i misteri divini
conduce una vita pura <
e confonde nel tiaso l'anima,
posseduto da Bacco sui monti
tra sacre cerimonie
partecipa ai riti della Grande Madre Cibele, <
agita in alto il tirso
s'incorona d'edera
si fa sacerdote di Dioniso.
Andate baccanti, andate baccanti!
Bromio, dio, figlio di un dio,
Dioniso, guidatelo dai monti di Frigia
sino alle ampie convalli di Grecia,
lui, il Fremente.

Lui che un giorno
nelle fatali doglie del parto
tra il rombo del tuono di Zeus
la madre espulse dal ventre.
Percossa dal colpo folgorante
lo generò e uscì dalla vita.
Ma subito Zeus Cronide
lo accolse in un grembo segreto,
lo celò nella coscia <

χρυσέαισιν συνερείδει
περόναις κρυπτὸν ἀφ' Ἥρας.
ἔτεκεν δ', ἀνίκα Μοῖραι
τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν
στεφάνωσέν τε δρακόντων
στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν
θηρότροφον μαινάδες ἀμφιβάλλονται πλοκάμοις.

ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θῆβαι, str. 2
στεφανοῦσθε κισσῷ·
βρύετε βρύετε χλοήρει
μίλακι καλλικάρπῳ
καὶ καταβακχιοῦσθε δρυὸς
ἢ ἐλάτας κλάδοισι,
στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων
στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων
μαλλοῖς· ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριστὰς
ὀσιοῦσθ'· αὐτίκα γᾶ πᾶσα χορεύσει,
Βρόμιος ὅστις ἄγῃ θιάσους
εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει
θηλυγενὴς ὄχλος
ἀφ' ἱστῶν παρὰ κερκίδων τ'
οἰστρηθεὶς Διονύσῳ.

ὦ θαλάμευμα Κουρήτων ant. 2
ζάθεοί τε Κρήτας
Διογενέτορες ἔναυλοι,
ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις

103. θηρότροφον Allen: θηροτρόφον Musgrave et alii θηροτρόφοι P θηροφόροι L 107. χλοήρει Musgrave (Hermann): χλοηρεῖ LP 108. μίλακι: σμίλακι Tr. 109. καταβακχιοῦσθε P, Tr.: καταβαχιοῦσθε L 111. ἐνδυτὰ: ἐνδυκτὰ P 115. ὅστις ἄγῃ Tr. (ἄγει), Murray, Dodds: εὖτ' ⟨ἂν⟩ ἄγῃ Elmsley, Diggle ὅτ' ἄγῃ LP 118. ἀφ' Tr.: ἀμφ' LP 123. ἄντροις Musgrave: ἐν ἄντροις LP ἀνθ' οἷς Strab.

ricucita con fibbie d'oro
per nasconderlo a Era. <
E lo generò
quando le Moire compirono il giorno,
un dio dal cranio taurino
lo incoronò con ghirlande di serpi <
onde le Folli intrecciano alle chiome
la selvaggia preda di caccia.

O Tebe, nutrice di Semele!
Incoronati d'edera,
infiorati, infiorati di smilace verde,
gonfio di frutti, baccheggia
con virgulti di quercia e d'abete,
incorona con bianchi fiocchi di lana
le nebridi screziate,
purificati agitando i tirsi violenti: <
subito tutta la terra correrà a danzare,
è un Bromio chi guida il corteo
sul monte, sul monte, ove attende
una schiera di femmine
strappata alla spola e al telaio
dal pungolo folle di Dioniso.

O segreta dimora dei Cureti, <
antri sacri di Creta
ove Zeus ebbe nascita,
dove i Coribanti dall'elmo a tre punte

βυρσότονον κύκλωμα τόδε
μοι Κορύβαντες ηὗρον·
ἀνὰ δὲ βακχεῖα συντόνῳ
κέρασαν ἡδυβόᾳ Φρυγίων
αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ῥέας ἐς
χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι βακχᾶν·
παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι
ματέρος ἐξανύσαντο θεᾶς,
ἐς δὲ χορεύματα
συνῆψαν τριετηρίδων,
αἷς χαίρει Διόνυσος.

ἡδὺς ἐν ὄρεσσιν ὅταν ep.
ἐκ θιάσων δρομαίων
πέσῃ πεδόσε, νεβρίδος ἔχων
ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων
αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν,
ἱέμενος εἰς ὄρεα Φρύγια Λύδια
ὁ δ' ἔξαρχος Βρόμιος· εὐοῖ.
ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον,
ῥεῖ δ' οἴνῳ, ῥεῖ δὲ μελισσᾶν
νέκταρι. Συρίας δ' ὡς λιβάνου καπνός.
ὁ Βακχεὺς ἀνέχων πυρ-
σώδη φλόγα πεύκας
ἐκ νάρθηκος ἀίσσει
δρόμῳ καὶ χοροῖσιν ἐρεθίζων πλανάτας

126. ἀνὰ δὲ βακχεῖα Lomiento: ἀνὰ δὲ βακχεία LP ἀνὰ δὲ βακχείῳ Strab. βακχείᾳ δ' ἀνὰ Dobree, Murray, Dodds βακχείᾳ δ' ἅμα Campbell, Kopff, Diggle 127. ἡδυβόᾳ LP: ἀδυβόᾳ Elmsley (cf. κέρας ἀνὰ δύο βοᾶν Strab.), Murray, Dodds, Kopff 129. εὐάσμασι Canter (cf. εὔασμα Strab.), edd.: ἐν ἄσμασι LP 135. ἡδὺς LP (ἡδύς,) Diggle: ἡδύ γ' Dobree (ἀδύ γ' Wecklein) | ὅταν: ὃς ἂν Gompf 137. πέσῃ πεδόσε: πέσῃ πεδόσε L πεύσῃ πεδόσσε P 138. ἀγρεύων Tr.: ἀγορεύων LP 140. εἰς: ἐς Murray, Dodds 144-5. καπνός. ὁ Βακχεὺς ἀνέχων Lomiento: καπνὸς ... δ' ἔχων LP καπνὸν ... ἀνέχων Wilamowitz, edd. 148. ἐρεθίζων πλανάτας L: ἐρεθίζων πλάνας P πλανάτας ἐρεθίζων Wilamowitz, edd.

inventarono per me nelle grotte
questo tamburello di legno <
su cui si tende una membrana bovina.
Tra le grida acute dei baccanali
lo mescolarono col dolce soffio
del flauto di Frigia <
e lo posero in mano alla madre Rea,
eco agli evoè delle menadi
e i Satiri folli
lo accolsero dalla madre divina
e lo adattarono alle danze triennali
di cui Dioniso gode.

Dolce, sul monte,
quando si stacca dalla corsa del tiaso <
e cade a terra,
vestito della nebride sacra:
cerca sangue di capro, gioia di carni crude, <
corre sui monti di Frigia, di Lidia,
il Bromio che ci conduce, evoè.
Scorre latte per la pianura,
vino, scorre nettare d'api.
Profumo d'incenso di Siria.
Il bacco fa balenare la fiamma dal tirso di pino,
eccita chi giunge, con danze, con salti,

ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων
τρυφερόν ⟨τε⟩ πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων.
ἅμα δ' ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει
τοιάδ'· ὦ ἴτε Βάκχαι,
ὦ ἴτε Βάκχαι,
Τμώλου χρυσορόου χλιδά,
μέλπετε τὸν Διόνυσον
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,
εὔια τὸν εὔιον
ἀγαλλόμεναι θεὸν
ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,
λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος
ἱερὸς ἱερὰ
παίγματα βρέμῃ
σύνοχα φοιτάσιν
εἰς ὄρος εἰς ὄρος·
ἡδομένα δ' ἄρα
πῶλος ὅπως ἅμα
ματέρι φορβάδι
κῶλον ἄγει ταχύπουν
σκιρτήμασι βάκχα.

ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

τίς ἐν πύλαισι; Κάδμον ἐκκάλει δόμων,
Ἀγήνορος παῖδ', ὃς πόλιν Σιδωνίαν
λιπὼν ἐπύργωσ' ἄστυ Θηβαίων τόδε.
ἴτω τις, εἰσάγγελλε Τειρεσίας ὅτι

149. ἀναπάλλων P: ἂν ἀπ' ἄλλων L 150. ⟨τε⟩ add. Wilamowitz 151-2. ἅμα δ' ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει τοιάδ' L (cum explicationibus post ἐπιβρέμει adscriptis) P: ἐπ' deleuit Elmsley ἅμα δ' εὐάσμασιν τοιάδ' ἐπιβρέμει Murray, Dodds, Kopff ἅμα ... τοιάδ' intra cruces posuit Diggle 153. ὦ erasum in L [ὦ] Murray, Dodds, Kopff (ἴτε Βάκχαι sine ὦ) 154. χλιδά Victorius: χλιδᾶ LP χλιδᾷ Murray, Dodds 159. βοαῖς P: βολαῖς L 169. βάκχα Musgrave, edd.: βάκχου LP 170. ἐκκάλει Berger: ἐκκαλεῖ LP 173. ΤΕΙΡ. notauerunt L, Tr.

lo scuote con grida acute,
rovescia alti nel vento i delicati capelli. <
E tra le grida, fremono parole:
«Andate baccanti,
andate baccanti,
orgoglio di Tmolo percorso da fiumi d'oro,
cantate Dioniso al suono cupo dei timpani, evoè,
celebrate il dio del grido,
con voci e clamori di Frigia,
quando il sacro flauto soffio sonoro
freme alle sacre canzoni,
che accompagnano le donne
al monte, al monte».
Felice come la puledra che pascola
accanto alla madre,
balza muovendo il piede veloce la baccante.

(*Entra in scena Tiresia, abbigliato da baccante: è cieco; si rivolge a un guardiano che sta davanti alla reggia.*)

TIRESIA

Chi sta sulla soglia? Chiama fuori dalla reggia il figlio di Age- <
nore, Cadmo che venne da Sidone per cingere di mura questa <
rocca di Tebe. Qualcuno entri a riferirgli che Tiresia lo cerca.

ζητεῖ νιν· οἶδε δ' αὐτὸς ὧν ἥκω πέρι
ἅ τε ξυνεθέμην πρέσβυς ὢν γεραιτέρῳ,
θύρσους ἀνάπτειν καὶ νεβρῶν δορὰς ἔχειν
στεφανοῦν τε κρᾶτα κισσίνοις βλαστήμασιν.

ΚΑΔΜΟΣ

ὦ φίλταθ', ὡς σὴν γῆρυν ἠσθόμην κλύων
σοφὴν σοφοῦ παρ' ἀνδρός, ἐν δόμοισιν ὤν·
ἥκω δ' ἕτοιμος τήνδ' ἔχων σκευὴν θεοῦ·
δεῖ γάρ νιν ὄντα παῖδα θυγατρὸς ἐξ ἐμῆς
Διόνυσον ὃς πέφηνεν ἀνθρώποις θεὸς
ὅσον καθ' ἡμᾶς δυνατὸν αὔξεσθαι μέγαν.
ποῖ δεῖ χορεύειν, ποῖ καθιστάναι πόδα
καὶ κρᾶτα σεῖσαι πολιόν; ἐξήγου σύ μοι
γέρων γέροντι, Τειρεσία· σὺ γὰρ σοφός.
ὡς οὐ κάμοιμ' ἂν οὔτε νύκτ' οὔθ' ἡμέραν
θύρσῳ κροτῶν γῆν· ἐπιλελήσμεθ' ἡδέως
γέροντες ὄντες.

ΤΕ. ταῦτ' ἐμοὶ πάσχεις ἄρα·
κἀγὼ γὰρ ἡβῶ κἀπιχειρήσω χοροῖς.

ΚΑ. οὔκουν ὄχοισιν εἰς ὄρος περάσομεν;

ΤΕ. ἀλλ' οὐχ ὁμοίως ἂν ὁ θεὸς τιμὴν ἔχοι.

ΚΑ. γέρων γέροντα παιδαγωγήσω σ' ἐγώ;

ΤΕ. ὁ θεὸς ἀμοχθεὶ κεῖσε νῷν ἡγήσεται.

ΚΑ. μόνοι δὲ πόλεως Βακχίῳ χορεύσομεν;

ΤΕ. μόνοι γὰρ εὖ φρονοῦμεν, οἱ δ' ἄλλοι κακῶς.

ΚΑ. μακρὸν τὸ μέλλειν· ἀλλ' ἐμῆς ἔχου χερός.

ΤΕ. ἰδού, ξύναπτε καὶ ξυνωρίζου χέρα.

ΚΑ. οὐ καταφρονῶ 'γὼ τῶν θεῶν θνητὸς γεγώς.

178. κλύων: κλυὼν West, Diggle 182. deleuit Dobree (cf. Chr. Pat. 1152-3), Murray, Dodds, Diggle | πέφηνεν Tr.: πέφην' LP 184. δεῖ Ald.: δὴ LP 188. ἡδέως Milton: ἡδέων LP 189. ταῦτ' ἐμοὶ Dindorf, edd.: ταυτά (ταῦτα) μοι LP 191. οὔκουν Denniston, Diggle: οὐκοῦν LP, Murray, Dodds 194. ἀμοχθεὶ LP: ἀμοχθὶ Elmsley, Murray, Dodds 195. Βακχίῳ Tr., P^2: Βακχείω LP 199-203. deleuit Diggle, transposuit post 247 Kopff

Lui conosce il motivo per cui sono venuto, e le cose che ho concordato con lui, io vecchio con un uomo ancora più vecchio: costruire tirsi, indossare una pelle di cerbiatto, incoronare il capo con foglie di edera.

(*Esce dalla reggia Cadmo, anch'egli travestito da baccante.*)

CADMO

Carissimo, ho sentito la tua voce da dentro la reggia, voce sa- <
piente di un uomo sapiente. Giungo già pronto, indossando i paramenti del dio. Per quanto è in nostro potere, dobbiamo alimentare la gloria di Dioniso, figlio di mia figlia, che apparve come dio agli uomini. Dove danzeremo, dove muoveremo il piede e agiteremo la testa canuta? Spiegalo tu, vecchio Tiresia, a me che sono vecchio: tu sei esperto. Non mi stancherò né notte né giorno di battere la terra col tirso: è dolce dimenticare di essere vecchi.

TIRESIA Ti succede la stessa cosa che a me. Anch'io mi sento giovane e voglio partecipare alla danza.

CADMO Ma saliremo sul monte col carro?

TIRESIA No, così il dio non sarebbe onorato in modo uguale da tutti.

CADMO Ti dovrò condurre per mano io? E siamo vecchi, tutti e due.

TIRESIA Il dio ci condurrà là senza fatica.

CADMO Solo noi in questa città danzeremo in onore di Bacco?

TIRESIA Noi soli siamo saggi, gli altri stolti.

CADMO È troppo lunga l'attesa: prendi la mia mano.

TIRESIA Ecco, stringila forte, andiamo aggiogati.

CADMO Io, che sono uomo, non disprezzerò gli dèi.

ΤΕ. οὐδὲν σοφιζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν.
πατρίους παραδοχάς, ἅς Θ' ὁμήλικας χρόνῳ
κεκτήμεθ', οὐδεὶς αὐτὰ καταβαλεῖ λόγος,
οὐδ' εἰ δι' ἄκρων τὸ σοφὸν ηὕρηται φρενῶν.
ἐρεῖ τις ὡς τὸ γῆρας οὐκ αἰσχύνομαι,
μέλλων χορεύειν κρᾶτα κισσώσας ἐμόν;
οὐ γὰρ διῄρηχ' ὁ Θεός, οὔτε τὸν νέον
εἰ χρὴ χορεύειν οὔτε τὸν γεραίτερον,
ἀλλ' ἐξ ἁπάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν
κοινάς, διαριθμῶν δ' οὐδέν' αὔξεσθαι θέλει.
ΚΑ. ἐπεὶ σὺ φέγγος, Τειρεσία, τόδ' οὐχ ὁρᾷς,
ἐγὼ προφήτης σοι λόγων γενήσομαι.
Πενθεὺς πρὸς οἴκους ὅδε διὰ σπουδῆς περᾷ,
Ἐχίονος παῖς, ᾧ κράτος δίδωμι γῆς.
ὡς ἐπτόηται· τί ποτ' ἐρεῖ νεώτερον;

ΠΕΝΘΕΥΣ

ἔκδημος ὢν μὲν τῆσδ' ἐτύγχανον χθονός,
κλύω δὲ νεοχμὰ τήνδ' ἀνὰ πτόλιν κακά,
γυναῖκας ἡμῖν δώματ' ἐκλελοιπέναι
πλασταῖσι βακχείαισιν, ἐν δὲ δασκίοις
ὄρεσι θοάζειν, τὸν νεωστὶ δαίμονα
Διόνυσον, ὅστις ἔστι, τιμώσας χοροῖς,
πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἑστάναι
κρατῆρας, ἄλλην δ' ἄλλοσ' εἰς ἐρημίαν
πτώσσουσαν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν,

200. οὐδὲν σοφιζόμεσθα LP: οὐδ' ἐνσοφιζόμεσθα Musgrave, Kopff (uersus transpositus) | post hunc uersum lacunam posuit Kirchhoff, probauit Kopff (post uersum transpositum, cf. app. ad 199-203) 201-2. deleuit Collmann 201. πατρίους Valckenaer: πατρὸς P.Oxy. 3718, LP 202. καταβαλεῖ Scaliger: καταβάλλει L καταβάλλῃ P 203. ἄκρων … φρενῶν: ἄκρας … φρενὸς Plut. Mor. 756b | ηὕρηται Elmsley, edd.: εὕρηται LP 204-5. Cadmo tribuit Diggle 206-7. οὔτε … οὔτε Matthiae (206), Fix (207): εἴτε … εἴτε LP 209. deleuit Bernhardy | διαριθμῶν δ' οὐδέν' Heath: δι' ἀριθμῶν δ' οὐδὲν LP 213. deleuit Bergmann 215. τῆσδ': τήνδ' P 217. δώματ' L: σώματ' P 221. ἑστάναι LP: ἱστάναι Dawe, Diggle

TIRESIA La nostra sapienza è niente, rispetto agli dèi. Le tradizioni che ci vengono dai padri, vecchie come il tempo, nessun discorso le rovescerà, neppure la sapienza trovata da menti sottili. Diranno che non rispetto la mia vecchiaia, se vado a danzare dopo essermi inghirlandata la testa di edera? Ma il dio non fa distinzione, se debba danzare il giovane o il vecchio, vuole essere onorato da tutti, senza differenze: non sta a discriminare chi lo celebra. <

CADMO Poiché tu, Tiresia, non vedi la luce, sarò io a farti da interprete. Ecco che arriva in fretta verso la reggia Penteo, il figlio di Echione, a cui ho affidato il regno. Come è sconvolto! Che notizie ci darà? <

(*Entra in scena Penteo, in stato di grande turbamento, accompagnato da un gruppo di guardie.*)

PENTEO

Mi trovavo lontano da questa terra, e solo ora mi giunge notizia di strani malanni in città: le nostre donne hanno lasciato le case simulando di essere possedute da Bacco e sono corse sui monti, all'ombra dei boschi, per onorare danzando questo nuovo demone, Dionìso, che non so chi sia. In mezzo ai loro tiasi stanno crateri colmi di vino, e disperse qua e là si appartano in angoli segreti per servire ai letti dei maschi: dicono di essere <

πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκόους,
τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου.
ὅσας μὲν οὖν εἵληφα, δεσμίους χέρας
σῴζουσι πανδήμοισι πρόσπολοι στέγαις·
ὅσαι δ' ἄπεισιν, ἐξ ὄρους θηράσομαι,
Ἰνώ τ' Ἀγαυήν θ', ἥ μ' ἔτικτ' Ἐχίονι,
Ἀκταίονός τε μητέρ', Αὐτονόην λέγω.
καί σφας σιδηραῖς ἁρμόσας ἐν ἄρκυσιν
παύσω κακούργου τῆσδε βακχείας τάχα.
λέγουσι δ' ὡς τις εἰσελήλυθε ξένος,
γόης ἐπῳδὸς Λυδίας ἀπὸ χθονός,
ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὔοσμος κόμην,
οἰνῶπας ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων,
ὃς ἡμέρας τε κεὐφρόνας συγγίγνεται
τελετὰς προτείνων εὐίους νεάνισιν.
εἰ δ' αὐτὸν εἴσω τῆσδε λήψομαι χθονός,
παύσω κτυποῦντα θύρσον ἀνασείοντά τε
κόμας, τράχηλον σώματος χωρὶς τεμών.
ἐκεῖνος εἶναί φησι Διόνυσον θεόν,
ἐκεῖνος ἐν μηρῷ ποτ' ἐρράφθαι Διός,
ὃς ἐκπυροῦται λαμπάσιν κεραυνίαις
σὺν μητρί, Δίους ὅτι γάμους ἐψεύσατο.
ταῦτ' οὐχὶ δεινῆς ἀγχόνης ἔστ' ἄξια,
ὕβρεις ὑβρίζειν, ὅστις ἔστιν ὁ ξένος;
ἀτὰρ τόδ' ἄλλο θαῦμα· τὸν τερασκόπον
ἐν ποικίλαισι νεβρίσι Τειρεσίαν ὁρῶ

227. στέγαις L: δόμοις P 229-30. deleuerunt Collmann, edd. 233. ὥς τις P.Oxy. 3718 (ὡς τ[ις), Ald.: ὅστις LP 235. εὔοσμος Brunck, Diggle: εὔο]δμος P.Oxy. 3718 εὔοσμον LP εὐοσμῶν Tyrrell, Murray, Dodds εὐόσμοις (κομῶν) Badham εὔοσμον (κομῶν) Kopff 236. οἰνῶπας Scaliger: οἰνωπά τ' L οἰνωπὰς τ' P οἰνωπός, Barnes, Kopff, Diggle 239. χθονός P.Oxy. 3718 (χθο[νός), Diggle: στέγης LP, Murray, Dodds χερός Kopff 243. ἐρράφθαι Reiske: ἐρράφη LP 246. δεινῆς ἀγχόνης: δεινὰ κἀγχόνης Mau, Kopff, Diggle | ἔστ' ἄξια: ἐπάξια Elmsley, Kopff 247. deleuit Wilamowitz | post hunc uersum 199-203 transposuit Kopff

menadi che celebrano sacrifici, ma più che a Bacco sacrificano ad Afrodite. Quelle che ho preso, i guardiani le custodiscono nelle carceri pubbliche a mani legate. Quelle che sono sfuggite le caccerò dal monte, Ino e Agave che mi generò a Echione e la madre di Atteone, Autonoe. Anche loro legherò in ceppi di ferro e farò smettere subito questo sconcio baccanale. Dicono che è arrivato dalla Lidia uno Straniero, un mago pratico di incantesimi: ha riccioli biondi tutti profumati e negli occhi azzurro cupo spira il fascino di Afrodite. È lui che giorno e notte convive con le nostre giovani, e propone loro le iniziazioni di Bacco. Ma se lo sorprenderò in questa terra, gli farò ben io smettere di percuotere il suolo col tirso e scrollare al vento le chiome: gli taglierò la testa. Dice che Dioniso è un dio; dice che un tempo fu cucito dentro la coscia di Zeus: lui che fu folgorato insieme alla madre la quale aveva simulato nozze divine. Ma non sono cose degne della forca, questi oltraggi dello Straniero, chiunque sia costui?

(*Si avvede di Cadmo e Tiresia.*)

Ma ecco un altro prodigio. Vedo Tiresia, l'indovino, vestito con pelli screziate di cerbiatto e insieme il padre di mia ma-

πατέρα τε μητρὸς τῆς ἐμῆς – πολὺν γέλων –
νάρθηκι βακχεύοντ'· ἀναίνομαι, πάτερ,
τὸ γῆρας ὑμῶν εἰσορῶν νοῦν οὐκ ἔχον.
οὐκ ἀποτινάξεις κισσόν; οὐκ ἐλευθέραν
θύρσου μεθήσεις χεῖρ', ἐμῆς μητρὸς πάτερ;
σὺ ταῦτ' ἔπεισας, Τειρεσία· τόνδ' αὖ θέλεις
τὸν δαίμον' ἀνθρώποισιν ἐσφέρων νέον
σκοπεῖν πτερωτοὺς κἀμπύρων μισθοὺς φέρειν.
εἰ μή σε γῆρας πολιὸν ἐξερρύετο,
καθῆσ' ἂν ἐν βάκχαισι δέσμιος μέσαις,
τελετὰς πονηρὰς εἰσάγων· γυναιξὶ γὰρ
ὅπου βότρυος ἐν δαιτὶ γίγνεται γάνος,
οὐχ ὑγιὲς οὐδὲν ἔτι λέγω τῶν ὀργίων.

ΧΟ. τῆς δυσσεβείας. ὦ ξέν', οὐκ αἰδῇ θεοὺς
Κάδμον τε τὸν σπείραντα γηγενῆ στάχυν,
Ἐχίονος δ' ὢν παῖς καταισχυνεῖς γένος;

ΤΕ. ὅταν λάβῃ τις τῶν λόγων ἀνὴρ σοφὸς
καλὰς ἀφορμάς, οὐ μέγ' ἔργον εὖ λέγειν·
σὺ δ' εὔτροχον μὲν γλῶσσαν ὡς φρονῶν ἔχεις,
ἐν τοῖς λόγοισι δ' οὐκ ἔνεισί σοι φρένες.
θρασὺς δὲ ⟨γλώσσῃ⟩ καὶ λέγειν οἷός τ' ἀνὴρ
κακὸς πολίτης γίγνεται νοῦν οὐκ ἔχων.
οὗτος δ' ὁ δαίμων ὁ νέος, ὃν σὺ διαγελᾷς,
οὐκ ἂν δυναίμην μέγεθος ἐξειπεῖν ὅσος
καθ' Ἑλλάδ' ἔσται. δύο γάρ, ὦ νεανία,
τὰ πρῶτ' ἐν ἀνθρώποισι· Δημήτηρ θεά –

257. πτερωτοὺς: πτερωτὰ Herwerden, Diggle | φέρειν P.Oxy. 3718, P: φέρων L 261. γίγνεται: πίνεται Schmidt, Kopff | γάνος P.Oxy. 3718, L: γάμος P 263. δυσσεβείας Reiske, Murray, Dodds, Diggle: εὐσεβείας LP, Kopff ἀσεβείας Chr. Pat. 191 264. transposuit post 265 Musgrave, probauit Kopff 265. καταισχυνεῖς Cobet, Diggle: καταισχύνεις LP, Murray, Dodds 270-1. deleuerunt Hartung, Dindorf, Schmidt; citat Stob. IV 4, 2 270. θρασὺς δὲ ⟨γλώσσῃ⟩ Wecklein (suspicans δυνατός insertam glossam esse): θρασὺς δὲ δυνατὸς L, P (τε) (cf. Stob. IV 4, 2) θράσει δὲ δυνατὸς Bothe (Madvig), Murray, Dodds, Diggle

dre – c'è da ridere – che fa il baccante con una canna in mano. Mi disgusta, padre, la vostra vecchiaia, vedendo che è priva di senno. Getta via l'edera, nonno, liberati del tirso. Sei stato tu, Tiresia, a consigliarlo, perché vuoi introdurre tra gli uomini questo nuovo demone, per arricchirti facendo l'aruspice e interpretando i sacrifici. Se non ti proteggessero i tuoi capelli bianchi staresti già tra le baccanti, in catene, tu che vuoi introdurre riti infami. Quando in un banchetto scintilla il vino per le donne, allora io affermo che in questi culti non c'è più nulla di sano.

CORO Che empietà! Straniero, non hai rispetto per gli dèi e per Cadmo, che ha fatto nascere dalla terra una messe di uomini? Sei figlio di Echione, e disonori la sua razza?

TIRESIA Quando un saggio inizia un discorso nel modo giusto, non è difficile che parli bene. Ma tu fai correre troppo la lingua, come se fossi assennato, e invece non c'è nessun buonsenso nelle tue parole. Quando un uomo è ardito, e anche capace di parlare bene, diventa un cattivo cittadino, se ha poco senno. Questo nuovo demone che tu deridi, non potrei dirti quanto grande diventerà per tutta la Grecia. Due cose, ragazzo mio, sono le principali per gli uomini: la dea Demetra, che è la ter- <

γῆ δ' ἐστίν, ὄνομα δ' ὁπότερον βούλῃ κάλει·
αὕτη μὲν ἐν ξηροῖσιν ἐκτρέφει βροτούς·
ὃς δ' ἦλθ' ἔπειτ', ἀντίπαλον ὁ Σεμέλης γόνος
βότρυος ὑγρὸν πῶμ' ἤυρε κεἰσηνέγκατο
θνητοῖς, ὃ παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτοὺς
λύπης, ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ῥοῆς,
ὕπνον τε λήθην τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν
δίδωσιν, οὐδ' ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων.
οὗτος θεοῖσι σπένδεται θεὸς γεγώς,
ὥστε διὰ τοῦτον τἀγάθ' ἀνθρώπους ἔχειν.
καὶ διαγελᾷς νιν, ὡς ἐνερράφη Διὸς
μηρῷ; διδάξω σ' ὡς καλῶς ἔχει τόδε.
ἐπεί νιν ἥρπασ' ἐκ πυρὸς κεραυνίου
Ζεύς, εἰς δ' Ὄλυμπον βρέφος ἀνήγαγεν θεόν,
Ἥρα νιν ἤθελ' ἐκβαλεῖν ἀπ' οὐρανοῦ·
Ζεὺς δ' ἀντεμηχανήσαθ' οἷα δὴ θεός.
ῥήξας μέρος τι τοῦ χθόν' ἐγκυκλουμένου
αἰθέρος, ἔθηκε τόνδ' ὅμηρον ἐκδιδούς,
Διόνυσον Ἥρας νεικέων· χρόνῳ δέ νιν
βροτοὶ ῥαφῆναί φασιν ἐν μηρῷ Διός,
ὄνομα μεταστήσαντες, ὅτι θεᾷ θεὸς
Ἥρᾳ ποθ' ὡμήρευσε, συνθέντες λόγον.
μάντις δ' ὁ δαίμων ὅδε· τὸ γὰρ βακχεύσιμον
καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει·

276. ὄνομα L: ὁπόμα P («ab ὁπότερον sequenti» notauit Murray in app.) | βούλῃ Murray, Dodds, Diggle: βούλει LP 278. ὃς δ' Fix, edd.: ὅδ' LP | ἦλθ' P: ἦλθεν L | ἔπειτ', ἀντίπαλον Housman (ἀντίπαλος Marchant), edd.: ἐπὶ τἀντίπαλον L ἐπί τ' ἀντίπαλον P 279. πῶμ' Porson, Elmsley: πόμ' LP | ἤυρε Elmsley: εὗρε LP | κεἰσηνέγκατο L: κεἰσενέγκατο P κἀσηνέγκατο Diggle 286. διαγελᾷς P.Oxy. 3718 (διαγε[λαις), Hartung: καταγελᾷς LP 289. εἰς δ' L: εἰς P ἐς δ' Murray, Dodds, Diggle | θεόν LP, Murray, Dodds: νέον Ald., Diggle θεῶν Mekler 292. ἐγκυκλουμένου P: ἀγκυκλουμένου L 293. ἔθηκε … ἐκδιδούς LP, Murray, Dodds, Kopff: ἔδωκε … ἐκτιθεὶς Borthwick, Diggle (ἔσωσε pro ἔθηκε Wilamowitz, ἐκτιθεὶς pro ἐκδιδούς Verdenius) | post hunc uersum lacunam indicauerunt Murray, Dodds, Kopff 295. ῥαφῆναι Pierson, edd.: τραφῆναι LP 297. ὡμήρευσε Tr., P^2: -σεν L

ra, e puoi chiamarla col nome che preferisci. Lei nutre i mortali con il cibo secco. E colui che venne dopo e le corrisponde è il figlio di Semele che scoprì l'umido succo dei grappoli e lo introdusse tra gli uomini. Questo libera gli infelici mortali dal dolore, quando s'inebriano con l'umore della vite, e concede il sonno e l'oblio dei mali che ci seguono giorno per giorno, e non c'è altra medicina agli affanni. Lui, che è un dio, è versato come offerta agli altri dèi: per merito suo, dunque, gli uomini ricevono grazie.

Lo deridi perché fu cucito nella coscia di Zeus? Ma ti spiegherò come avvenne. Quando Zeus sottrasse al fulmine e condusse all'Olimpo il divino neonato, Era voleva scacciarlo dal cielo. Zeus allora escogitò un trucco degno di un dio. Ruppe una parte dell'aria che circonda la terra e vi pose Dioniso come ostaggio, nascondendolo alla collera di Era. Col tempo gli uomini dissero che egli fu cucito nella coscia di Zeus e alterando le parole inventarono la leggenda, perché era stato preso in ostaggio da Era, confondendo *ómeros*, che vuol dire ostaggio, con *merós*, coscia. E questo dio è un profeta, perché l'invasamento bacchico e la follia contengono una gran forza divinatoria. Quando il dio ir-

ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολύς,
λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμηνότας ποιεῖ.
Ἄρεώς τε μοῖραν μεταλαβὼν ἔχει τινά·
στρατὸν γὰρ ἐν ὅπλοις ὄντα κἀπὶ τάξεσιν
φόβος διεπτόησε πρὶν λόγχης θιγεῖν.
μανία δὲ καὶ τοῦτ' ἐστὶ Διονύσου πάρα.
ἔτ' αὐτὸν ὄψῃ κἀπὶ Δελφίσιν πέτραις
πηδῶντα σὺν πεύκαισι δικόρυφον πλάκα,
πάλλοντα καὶ σείοντα βακχεῖον κλάδον,
μέγαν τ' ἀν' Ἑλλάδ'. ἀλλ' ἐμοί, Πενθεῦ, πιθοῦ·
μὴ τὸ κράτος αὔχει δύναμιν ἀνθρώποις ἔχειν,
μηδ', ἢν δοκῇς μέν, ἡ δὲ δόξα σου νοσῇ,
φρονεῖν δόκει τι· τὸν θεὸν δ' ἐς γῆν δέχου
καὶ σπένδε καὶ βάκχευε καὶ στέφου κάρα.
οὐχ ὁ Διόνυσος σωφρονεῖν ἀναγκάσει
γυναῖκας ἐς τὴν Κύπριν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει
τὸ σωφρονεῖν ἔνεστιν εἰς τὰ πάντ' ἀεὶ
τοῦτο σκοπεῖν χρή· καὶ γὰρ ἐν βακχεύμασιν
οὖσ' ἥ γε σώφρων οὐ διαφθαρήσεται.
ὁρᾷς; σὺ χαίρεις, ὅταν ἐφεστῶσιν πύλαις
πολλοί, τὸ Πενθέως δ' ὄνομα μεγαλύνῃ πόλις·
κἀκεῖνος, οἶμαι, τέρπεται τιμώμενος.
ἐγὼ μὲν οὖν καὶ Κάδμος, ὃν σὺ διαγελᾷς,
κισσῷ τ' ἐρεψόμεσθα καὶ χορεύσομεν,
πολιὰ ξυνωρίς, ἀλλ' ὅμως χορευτέον,

304. θιγεῖν Ald., Barnes, edd.: θίγειν LP 306. ἔτ' αὐτὸν ὄψῃ κἀπὶ Δελφίσιν πέτραις Murray, Dodds, Diggle: ἔτ' αὐτὸν ὄψει κἀπὶ δελφοῖσιν πέτραις P ἐν δελφοῖς ἔτ' αὐτὸν ὄψει κἀπὶ δελφῖσι π..... L (πέτραις L in margine) 308. πάλλοντα Matthiae, edd.: βάλλοντα LP 309. τ' ἀν' Ἑλλάδ' L: τὰν Ἑλλάδ' P 311. νοσῇ Ald.: νοσεῖ LP 313. post hunc uersum lacunam posuit Wilamowitz, probauit Kopff (qui post eum posuit 319-21, cf. infra) 315. ἐν: εἰ Bergler, Kopff 316. uid. Eur. Hipp. 80; omisit Stob. IV 23, 8; deleuerunt Kirchhoff, Murray, Dodds, Diggle 317. τοῦτο σκοπεῖν χρή: τοῦτο· σκοπεῖν χρή Kirchhoff, Diggle 319-21. post 313 anteposuit Metzger, probauit Kopff 320. ὄνομα Ald.: οὔνομα LP

rompe possente nel corpo di un uomo, fa in modo che chi delira predichi il futuro. E possiede anche una parte dei poteri di Ares: quando un esercito in armi è già schierato, un panico improvviso lo sconvolge prima di venire alle lance, e anche questa pazzia proviene da Dioniso. E lo potrai vedere percorrere a gran balzi anche le montagne di Delfi, tra il brillare delle torce, sulla duplice vetta, agitando e scuotendo il tirso bacchico, grande per tutta la Grecia. <

Dammi retta, Penteo: non pensare che tra gli uomini conti solo il potere. Se tu hai un'idea ma questa è malsana, non credere di essere sapiente. Accetta il dio in questa terra, offrigli libagioni, lasciati possedere da Bacco, incoronati il capo. Non sarà Dioniso a costringere le donne alla castità: la virtù sta nella natura, sempre. Bisogna credere che chi è casta non sarà corrotta nei baccanali.

Vedi, tu ti rallegri quando la folla si accalca alla tua porta e la città celebra il nome di Penteo. Anche il dio, penso, si rallegra quando viene onorato. Io e Cadmo, che tu deridi, ci incoroneremo di edera e andremo a danzare: siamo una coppia di vecchi, ma danzeremo ugualmente. I tuoi discorsi non mi convin-

κοὐ θεομαχήσω σῶν λόγων πεισθεὶς ὕπο.
μαίνῃ γὰρ ὡς ἄλγιστα, κοὔτε φαρμάκοις
ἄκη λάβοις ἂν οὔτ' ἄνευ τούτων νοσεῖς.
ΧΟ. ὦ πρέσβυ, Φοῖβόν τ' οὐ καταισχύνεις λόγοις,
τιμῶν τε Βρόμιον σωφρονεῖς, μέγαν θεόν.
ΚΑ. ὦ παῖ, καλῶς σοι Τειρεσίας παρῄνεσεν.
οἴκει μεθ' ἡμῶν, μὴ θύραζε τῶν νόμων.
νῦν γὰρ πέτῃ τε καὶ φρονῶν οὐδὲν φρονεῖς.
κεἰ μὴ γὰρ ἔστιν ὁ θεὸς οὗτος, ὡς σὺ φῄς,
παρὰ σοὶ λεγέσθω· καὶ καταψεύδου καλῶς
ὡς ἔστι Σεμέλης, ἵνα δοκῇ θεὸν τεκεῖν,
ἡμῖν τε τιμὴ παντὶ τῷ γένει προσῇ.
ὁρᾷς τὸν Ἀκτέωνος ἄθλιον μόρον,
ὃν ὠμόσιτοι σκύλακες ἃς ἐθρέψατο
διεσπάσαντο, κρείσσον' ἐν κυνηγίαις
Ἀρτέμιδος εἶναι κομπάσαντ', ἐν ὀργάσιν.
ὃ μὴ πάθῃς σύ· δεῦρό σου στέψω κάρα
κισσῷ· μεθ' ἡμῶν τῷ θεῷ τιμὴν δίδου.
ΠΕ. οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα, βακχεύσεις δ' ἰών,
μηδ' ἐξομόρξῃ μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί;
τῆς σῆς ἀνοίας τόνδε τὸν διδάσκαλον
δίκην μέτειμι. στειχέτω τις ὡς τάχος,
ἐλθὼν δὲ θάκους τοῦδ' ἵν' οἰωνοσκοπεῖ
μοχλοῖς τριαίνου κἀνάτρεψον ἔμπαλιν,
ἄνω κάτω τὰ πάντα συγχέας ὁμοῦ,
καὶ στέμματ' ἀνέμοις καὶ θυέλλαισιν μέθες.
μάλιστα γάρ νιν δήξομαι δράσας τάδε.

325-7. post 344 transposuit Kopff 327. τούτων: γ', οὔτω Kopff | νοσεῖς: νόσου Dobree, Diggle νοσῶν Ritoók, Kopff νοοῖς Bothe 335. ὡς ἔστι Σεμέλης, ἵνα LP, Kopff, Diggle: ὡς ἔστι, Σεμέλη θ' ἵνα Murray, Dodds (Σεμέλη θ' Tyrwhitt) 337. Ἀκτέωνος L^2, Murray, Dodds: Ἀκταίωνος LP, Diggle 338. ὃν P et Tr.: τὸν L 339. κυνηγίαις LP: κυναγίαις Matthiae 343. χεῖρα βακχεύσεις P: χεῖρα καὶ βακχεύσεις L 345. τῆς σῆς ἀνοίας LP: τῆς σῆς ⟨δ'⟩ ἀνοίας Matthiae, edd. 346. δίκην Elmsley, edd.: δίκη LP 347. τοῦδ' Musgrave, edd.: τούσδ' LP 348. τριαίνου L: τριαίνης P

ceranno a offendere gli dèi: tu sei pazzo furioso, e non potrai essere guarito da medicine, perché non è stato un veleno a farti ammalare.

CORIFEA Vecchio, con le tue parole tu non disonori Febo: celebrando Bromio, che è un grande dio, mostri di essere saggio.

CADMO Figlio, Tiresia ti ha consigliato bene. Vieni con noi, non metterti al di fuori delle leggi. Ora ti lasci trascinare: credi di ragionare ma sei uscito di senno. Anche se questo dio non esiste, <
come tu affermi, riconoscilo ugualmente, menti per tuo vantaggio, proclama la sua esistenza perché si dica che Semele è madre di un dio e ne consegua un grande onore a noi e a tutto il casato. Tu vedi l'infelice destino di Atteone, che fu divorato nei campi da quegli stessi cani che aveva allevato perché si era vantato di essere un cacciatore migliore di Artemide, sui monti. Che lo stesso non capiti a te. Vieni qui, ti voglio incoronare il capo di edera. Unisciti a noi nell'onorare il dio. (*Si avvicina a Penteo con la ghirlanda in mano.*)

PENTEO (*con un moto di repulsione*) Non toccarmi! Vattene ai tuoi baccanali, non contagiarmi con la tua follia. Ma voglio punire chi ti è stato maestro nel delirio. (*ai soldati*) Presto, correte alla postazione dove costui interpreta il volo degli uccelli, mettete sossopra a colpi di tridente tutte le sue cose. Gettate ai venti e alle tempeste le sue bende sacre. Così lo morderò nel modo migliore.

οἳ δ' ἀνὰ πόλιν στείχοντες ἐξιχνεύσατε
τὸν θηλύμορφον ξένον, ὃς ἐσφέρει νόσον
καινὴν γυναιξὶ καὶ λέχη λυμαίνεται.
κἄνπερ λάβητε, δέσμιον πορεύσατε
δεῦρ' αὐτόν, ὡς ἂν λευσίμου δίκης τυχὼν
θάνῃ, πικρὰν βάκχευσιν ἐν Θήβαις ἰδών.
ΤΕ. ὦ σχέτλι', ὡς οὐκ οἶσθα ποῦ ποτ' εἶ λόγων.
μέμηνας ἤδη· καὶ πρὶν ἐξέστης φρενῶν.
στείχωμεν ἡμεῖς, Κάδμε, κἀξαιτώμεθα
ὑπέρ τε τούτου καίπερ ὄντος ἀγρίου
ὑπέρ τε πόλεως τὸν θεὸν μηδὲν νέον
δρᾶν. ἀλλ' ἕπου μοι κισσίνου βάκτρου μέτα,
πειρῶ δ' ἀνορθοῦν σῶμ' ἐμόν, κἀγὼ τὸ σόν·
γέροντε δ' αἰσχρὸν δύο πεσεῖν· ἴτω δ' ὅμως,
τῷ Βακχίῳ γὰρ τῷ Διὸς δουλευτέον.
Πενθεὺς δ' ὅπως μὴ πένθος εἰσοίσει δόμοις
τοῖς σοῖσι, Κάδμε· μαντικῇ μὲν οὐ λέγω,
τοῖς πράγμασιν δέ· μῶρα γὰρ μῶρος λέγει.

ΧΟ. Ὁσία πότνα θεῶν, str. 1
Ὁσία δ' ἃ κατὰ γᾶν
χρυσέαν πτέρυγα φέρεις,
τάδε Πενθέως ἀίεις;
ἀίεις οὐχ ὁσίαν
ὕβριν ἐς τὸν Βρόμιον, τὸν Σεμέλας,
τὸν παρὰ καλλιστεφάνοις εὐφροσύναις
δαίμονα πρῶτον μακάρων; ὃς τάδ' ἔχει,
θιασεύειν τε χοροῖς
μετά τ' αὐλοῦ γελάσαι
ἀποπαῦσαί τε μερίμνας,

359. ἐξέστης LP, Murray, Dodds: ἐξεστὼς Bothe, Diggle 365. γέροντε L: γέροντες P 372. χρυσέαν Matthiae, Murray, Dodds, Kopff: χρύσεα L χρυσέα P | χρυσέα πτέρυγι φέρῃ Thompson, Diggle 373. τάδε Ald.: τὰ δὲ LP 375/6. ἐς P: εἰς L 379. θιασεύειν: θιεύσειν P

Voialtri, disperdetevi per la città sulle tracce di questo Straniero effeminato, che inietta una nuova malattia alle nostre donne e contamina i nostri letti. Se lo catturate, portatemelo qui ben legato, perché muoia a colpi di pietra e veda come sono amari i baccanali, a Tebe. <

TIRESIA Sciagurato, non sai che cosa stai dicendo. Ormai sei folle: anche prima davi segni di pazzia. (*a Cadmo*) Andiamo, Cadmo, e preghiamo che il dio non punisca lui, anche se è un uomo selvaggio, e la città. Seguimi appoggiandoti al bastone avvolto d'edera, cerca di sorreggere il mio corpo, e io il tuo. Sarebbe vergognoso se noi due vecchi cadessimo, ma ugualmente andiamo: dobbiamo prestarci al servizio di Bacco, figlio di Zeus. Auguriamoci, Cadmo, che Penteo non porti la pena nelle tue case: non parlo per arte profetica, ma sulla base dei fatti: è uno sciocco, e dice cose sciocche. <

(*Tiresia e Cadmo escono di scena, sorreggendosi. Penteo si discosta, lasciando spazio al Coro.*)

CORO Venerata Purezza, <
Purezza che sopra la terra
voli con ali d'oro,
ascolti le parole di Penteo?
Ascolti la violenza
empia contro Bromio figlio di Semele,
il dio che nelle feste fiorite
ha il primo posto tra gl'immortali?
Reca con sé
il tiaso e le danze,
risa al suono dei flauti.
Addormenta le pene,

ὁπόταν βότρυος ἔλθῃ
γάνος ἐν δαιτὶ θεῶν,
κισσοφόροις δ' ἐν θαλίαις
ἀνδράσι κρατὴρ ὕπνον ἀμφιβάλλῃ.

ἀχαλίνων στομάτων ant. 1
ἀνόμου τ' ἀφροσύνας
τὸ τέλος δυστυχία·
ὁ δὲ τᾶς ἡσυχίας
βίοτος καὶ τὸ φρονεῖν
ἀσάλευτόν τε μένει καὶ ξυνέχει
δώματα· πόρσω γὰρ ὅμως αἰθέρα ναί-
οντες ὁρῶσιν τὰ βροτῶν οὐρανίδαι.
τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία,
τό τε μὴ θνατὰ φρονεῖν
βραχὺς αἰών· ἐπὶ τούτῳ
δέ τις ἂν μεγάλα διώκων
τὰ παρόντ' οὐχὶ φέροι.
μαινομένων οἵδε τρόποι
καὶ κακοβούλων παρ' ἔμοιγε φωτῶν.

ἱκοίμαν ποτὶ Κύπρον, str. 2
νᾶσον τᾶς Ἀφροδίτας,
ἵν' οἱ θελξίφρονες νέμονται
θνατοῖσιν Ἔρωτες,
Πάφον, τὰν ἑκατόστομοι
βαρβάρου ποταμοῦ ῥοαὶ

385. ἀμφιβάλλῃ Barnes, edd.: ἀμφιβάλῃ LP (ἀμφὶ βάλῃ) 391. ξυνέχει Stob. IV 16, 11: συνέχει LP 392/3. πόρσω Elmsley: πρόσω LP πόρρω Stob. IV 16, 11 | ὅμως Stob. loc. cit.: ἀλλ' ὅμως LP 394. ὁρῶσιν Tr.: ὁρῶσι LP 396. θνατὰ Elmsley, Kopff, Diggle: θνητὰ LP, Murray, Dodds | φρονεῖν P: omisit L 396-7. φρονεῖν βραχὺς αἰών (sine distinctione) Ald.: post φρονεῖν distinxerunt Brodeau, Murray, Dodds 398. δέ τις ἂν μεγάλα Tr., Stob., Murray, Dodds: δὲ τίς ἂν μεγάλα Tyrwhitt, Kopff, Diggle δέ τις ἂν τὰ μεγάλα LP 399. φέροι (sine interrogatione) Murray, Dodds: φέροι; Tyrwhitt, Diggle φέρει LP 402. Κύπρον Elmsley, edd.: τὰν κύπρον LP 404. ἵν' οἱ Heath, edd.: ἵνα LP ἐν ᾧ Nauck 406. τὰν Diggle: θ' ἂν LP, Murray, Dodds ἄν θ' Kopff

quando nel banchetto divino
brilla lo splendore dei grappoli:
nei conviti cinti di edera
il vino distende il suo velo
sopra le menti degli uomini.

Bocche senza freni <
stoltezza senza leggi
finiscono nella sventura.
Una vita tranquilla, <
conoscere la misura,
resistono saldi
e tengono unite le case.
Da lungi, anche dall'etere
i Celesti scrutano le vicende umane. <
Non è sapienza il sapere, <
l'avere pensieri superiori all'umano.
Breve è la vita,
chi insegue troppo grandi destini
non gode il momento presente.
Questi stolti costumi
di uomini dissennati
stiano lontani da me.

Giungere a Cipro,
isola d'Afrodite,
dove gli Eroti stregano le menti degli uomini;
a Pafo, resa feconda dal fiume straniero
che ha cento bocche,

καρπίζουσιν ἄνομβροι,
ὅπου καλλιστευομένα
Πιερία, μούσειος ἕδρα,
σεμνὰ κλειτὺς Ὀλύμπου·
ἐκεῖσ' ἄγε με, Βρόμιε Βρόμιε,
πρόβακχ' εὔιε δαῖμον.
ἐκεῖ Χάριτες,
ἐκεῖ δὲ Πόθος,
ἐκεῖ δὲ βάκχαις θέμις ὀργιάζειν.

ὁ δαίμων ὁ Διὸς παῖς ant. 2
χαίρει μὲν θαλίαισιν,
φιλεῖ δ' ὀλβοδότειραν Εἰρή-
ναν, κουροτρόφον θεάν.
ἴσαν δ' ἔς τε τὸν ὄλβιον
τόν τε χείρονα δῶκ' ἔχειν
οἴνου τέρψιν ἄλυπον·
μισεῖ δ' ᾧ μὴ ταῦτα μέλει,
κατὰ φάος νύκτας τε φίλας
εὐαίωνα διαζῆν,
σοφὰν δ' ἀπέχειν πραπίδα φρένα τε
περισσῶν παρὰ φωτῶν.
τὸ πλῆθος ὅτι
τὸ φαυλότερον
ἐνόμισε χρῆταί τε, τόδ' ἂν δεχοίμαν.

409. ὅπου καλλ- Tr.: ὅπου δ' ἁ καλλ- LP οὗ θ' ἁ καλλ- Schoene, Diggle (οὗ δ' ἁ καλλ- Murray, Dodds, Kopff) ποῦ δ' ἁ καλλ- Nauck 411. κλειτὺς: κλιτὺς Murray, Dodds 413. πρόβακχ' εὔιε Hermann: προβακχήιε LP 415. βάκχαις Bothe, Kirchhoff, edd.: βάκχαισι P βάκχαισιν L 421. ἴσαν Tr.: ἴσα LP 427. intra cruces posuit Diggle | σοφὰν δ' ἀπέχειν P: ἄπεχε Bothe, Hermann σοφὸν δ' ἀπέχειν Kopff (σοφὸν Ald.) | πραπίδα L: παρ' ἀσπίδα P 429-30. ὅτι τὸ Diggle: ὅ τι τὸ Brunck ὅτι περ LP ὅτι τε Tr. 431/2. τε, τόδ' ἂν δεχοίμαν Kirchhoff (δεχοίμαν Musgrave), edd.: τ' ἐν τῷδε λεγοίμην ἄν LP τε τόδε τοι λέγοιμ' ἂν Tr.

e mai conobbe la pioggia;
poi alla regione più bella,
la Pieria dove hanno sede le Muse, <
divina pendice d'Olimpo:
Bromio, Bromio, conducimi là,
Bacco divino, evoè.
Là sono le Cariti, là Pothos,
là è lecito alle baccanti
celebrare i misteri.

Si rallegra di feste
il demone figlio di Zeus,
ama Pace che dona ricchezze,
la dea che accresce la gioventù:
egli concede al potente
e al povero in pari misura
la quieta gioia del vino,
odia colui che non sa vivere lieto
i suoi giorni e le notti, da saggio,
tenendo il cuore e la mente
lontani da uomini tronfi. <
Io voglio accettare
ciò che la gente semplice crede e rispetta.

(*Entra una guardia insieme ad altri soldati, conducendo Dioniso prigioniero.*)

ΘΕΡΑΠΩΝ

Πενθεῦ, πάρεσμεν τήνδ' ἄγραν ἠγρευκότες
ἐφ' ἣν ἔπεμψας, οὐδ' ἄκρανθ' ὡρμήσαμεν.
ὁ θὴρ δ' ὅδ' ἡμῖν πρᾶος οὐδ' ὑπέσπασεν
φυγῇ πόδ', ἀλλ' ἔδωκεν οὐκ ἄκων χέρας,
οὐκ ὠχρός, οὐδ' ἥλλαξεν οἰνωπὸν γένυν,
γελῶν δὲ καὶ δεῖν κἀπάγειν ἐφίετο
ἔμενέ τε, τοὐμὸν εὐτρεπὲς ποιούμενος.
κἀγὼ δι' αἰδοῦς εἶπον· ὦ ξέν', οὐχ ἑκὼν
ἄγω σε, Πενθέως δ' ὅς μ' ἔπεμψ' ἐπιστολαῖς.
ἃς δ' αὖ σὺ βάκχας εἶρξας, ἃς συνήρπασας
κἄδησας ἐν δεσμοῖσι πανδήμου στέγης,
φροῦδαί γ' ἐκεῖναι λελυμέναι πρὸς ὀργάδας
σκιρτῶσι Βρόμιον ἀνακαλούμεναι θεόν·
αὐτόματα δ' αὐταῖς δεσμὰ διελύθη ποδῶν
κλῆδές τ' ἀνῆκαν θύρετρ' ἄνευ θνητῆς χερός.
πολλῶν δ' ὅδ' ἀνὴρ θαυμάτων ἥκει πλέως
ἐς τάσδε Θήβας. σοὶ δὲ τἄλλα χρὴ μέλειν.

ΠΕ. μέθεσθε χειρῶν τοῦδ'· ἐν ἄρκυσιν γὰρ ὢν
οὐκ ἔστιν οὕτως ὠκὺς ὥστε μ' ἐκφυγεῖν.
ἀτὰρ τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε,
ὡς ἐς γυναῖκας, ἐφ' ὅπερ ἐς Θήβας πάρει·
πλόκαμός τε γάρ σου ταναὸς οὐ πάλης ὕπο,
γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέως·
λευκὴν δὲ χροιὰν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις,
οὐχ ἡλίου βολαῖσιν ἀλλ' ὑπὸ σκιᾶς,
τὴν Ἀφροδίτην καλλονῇ θηρώμενος.
πρῶτον μὲν οὖν μοι λέξον ὅστις εἶ γένος.

438. οὐκ Bothe, Kirchhoff: οὐδ' LP, Murray, Dodds 440. εὐτρεπὲς Canter, Murray, Dodds, Diggle: εὐπρεπὲς LP, Kopff εὐπετὲς Nauck 442. ἄγω σε … ἔπεμψ': ἐγώ σε … ἔπεμψεν P 448. κλῆδές τ' P: κληῖδ' ἐστ' L 449. ἀνὴρ Matthiae, edd.: ἀνὴρ LP 450. δὲ τἄλλα Murray, Dodds, Diggle: δ' ἔτ' ἄλλα L δέ τ' ἄλλα P δὲ τἄλλα Kopff 451. μέθεσθε Burges, edd.: μαίνεσθε LP 457. λευκὴν: λ*(*)κὴν P | ἐκ παρασκευῆς Kirchhoff, Hermann, edd.: εἰς παρασκευὴν LP

GUARDIA

Abbiamo compiuto la missione, Penteo: eccoci con la preda contro la quale ci hai mandato. Non ci siamo mossi invano. Ma la belva fu mansueta con noi, non tentò di fuggire. Ci porse le mani spontaneamente, senza impallidire, senza mutare l'aspetto luminoso del viso. Ridendo ci invitava a legarlo e a condurlo via, e stette fermo rendendo facile il mio compito. Pieno di rispetto gli dissi: «Straniero, non per mio volere t'imprigiono: l'ordine viene da Penteo».

Quanto alle baccanti che avevi catturato e rinchiuso in catene nel carcere cittadino, sono fuggite. Libere, a gran balzi muovono alle danze tra le macchie, invocando Bromio: dai loro piedi i legami si sono sciolti da soli, i chiavistelli della prigione si sono aperti senza che mano mortale li sfiorasse. (*indica Dioniso*) Quest'uomo è giunto qui a Tebe portando con sé molti prodigi. A te spetta valutare il resto.

PENTEO (*alle guardie*) Liberatelo: ora che è nella rete non sarà così veloce da sfuggirmi. (a *Dioniso*) Non sei sgradevole d'aspetto, Straniero: così almeno ti giudicherebbero le donne, per cui sei giunto a Tebe. Hai i riccioli lunghi, non come si portano nelle palestre; ti scendono lungo le guance, ispirano desiderio. Sei attento a conservare candida la pelle: già, fuggi dal sole, vai a caccia di amori con la tua bellezza, nella tenebra. Dimmi subito la tua origine.

ΔΙ. οὐ κόμπος οὐδείς, ῥᾴδιον δ' εἰπεῖν τόδε.
τὸν ἀνθεμώδη Τμῶλον οἶσθά που κλύων.
ΠΕ. οἶδ', ὃς τὸ Σάρδεων ἄστυ περιβάλλει κύκλῳ.
ΔΙ. ἐντεῦθέν εἰμι, Λυδία δέ μοι πατρίς.
ΠΕ. πόθεν δὲ τελετὰς τάσδ' ἄγεις ἐς Ἑλλάδα;
ΔΙ. Διόνυσος αὐτός μ' εἰσέβησ', ὁ τοῦ Διός.
ΠΕ. Ζεὺς δ' ἔστ' ἐκεῖ τις, ὃς νέους τίκτει θεούς;
ΔΙ. οὔκ, ἀλλ' ὁ Σεμέλην ἐνθάδε ζεύξας γάμοις.
ΠΕ. πότερα δὲ νύκτωρ σ' ἢ κατ' ὄμμ' ἠνάγκασεν;
ΔΙ. ὁρῶν ὁρῶντα, καὶ δίδωσιν ὄργια.
ΠΕ. τὰ δ' ὄργι' ἐστὶ τίν' ἰδέαν ἔχοντά σοι;
ΔΙ. ἄρρητ' ἀβακχεύτοισιν εἰδέναι βροτῶν.
ΠΕ. ἔχει δ' ὄνησιν τοῖσι θύουσιν τίνα;
ΔΙ. οὐ θέμις ἀκοῦσαί σ', ἔστι δ' ἄξι' εἰδέναι.
ΠΕ. εὖ τοῦτ' ἐκιβδήλευσας, ἵν' ἀκοῦσαι θέλω.
ΔΙ. ἀσέβειαν ἀσκοῦντ' ὄργι' ἐχθαίρει θεοῦ.
ΠΕ. τὸν θεὸν ὁρᾶν γὰρ φῂς σαφῶς, ποῖός τις ἦν;
ΔΙ. ὁποῖος ἤθελ'· οὐκ ἐγὼ 'τασσον τόδε.
ΠΕ. τοῦτ' αὖ παρωχέτευσας εὖ κοὐδὲν λέγων.
ΔΙ. δόξει τις ἀμαθεῖ σοφὰ λέγων οὐκ εὖ φρονεῖν.
ΠΕ. ἦλθες δὲ πρῶτα δεῦρ' ἄγων τὸν δαίμονα;
ΔΙ. πᾶς ἀναχορεύει βαρβάρων τάδ' ὄργια.
ΠΕ. φρονοῦσι γὰρ κάκιον Ἑλλήνων πολύ.
ΔΙ. τάδ' εὖ γε μᾶλλον· οἱ νόμοι δὲ διάφοροι.
ΠΕ. τὰ δ' ἱερὰ νύκτωρ ἢ μεθ' ἡμέραν τελεῖς;
ΔΙ. νύκτωρ τὰ πολλά· σεμνότητ' ἔχει σκότος.

461. κόμπος: ὄκνος Wakefield, Kopff, Diggle 466. αὐτός μ' εἰσέβησ' P.Antin. 24 (εἰ[σέβησ') (εἰσέβησ' coniecit Abresch): ἡμᾶς εὐσέβησ' LP ἡμᾶς εἰσέβησ' Murray, Dodds 468. ἀλλ' ὁ Tr., Murray, Dodds, Diggle: ἀλλ' ὃς LP αλλα P.Antin. 24 ἀλλὰ Canter, Kopff | Σεμέλην P.Antin. 24 (coniecit Canter): Σεμέλης LP | ἐνθάδε ζεύξας Musgrave et alii: ἐνθάδ' ἔζευξεν LP ἐνθάδε ζευχθεὶς Kirchhoff 469. ὄμμ' L: ὄμματ' P 475. θέλω Tr.: θέλων LP 476. ἀσκοῦντ' ὄργι' Ald.: ἀσκοῦνθ' ὄργι LP 477. τὸν θεὸν LP, Murray, Dodds: ὁ θεός Brunck, Diggle | ὁρᾶν γὰρ Musgrave, edd.: γὰρ ὁρᾶν LP | ἦν Musgrave, Murray, Dodds, Diggle: ἦ P omisit L ὢν Tr. 479. κοὐδὲν LP, Murray, Dodds: γ' οὐδὲν Burges, Kirchhoff, Diggle

DIONISO Nessun problema: è facile da dire. Certo conosci di fama lo Tmolo, la montagna fiorita.
PENTEO Sicuro: circonda la città di Sardi.
DIONISO Vengo di là. Mia patria è la Lidia.
PENTEO E da chi hai imparato i riti che introduci in Grecia?
DIONISO Mi ha ispirato Dioniso stesso, il figlio di Zeus.
PENTEO Là esiste uno Zeus che partorisce nuovi dèi? <
DIONISO No. È lo stesso che qui sposò Semele.
PENTEO Ti ha imposto il suo volere in sogno o quand'eri desto?
DIONISO Io lo vedevo e lui mi guardava. Così mi rivelò i suoi riti. <
PENTEO E di che specie sono questi tuoi riti?
DIONISO È vietato svelarlo a chi non è iniziato.
PENTEO Quale vantaggio portano a chi li celebra?
DIONISO Non ti è lecito sentirlo: ma vale la pena di conoscerli.
PENTEO Una risposta ben contraffatta, per incuriosirmi.
DIONISO Ai sacrileghi sono preclusi i riti segreti del dio.
PENTEO E questo dio, che affermi di avere visto distintamente, com'era?
DIONISO Come gli piaceva: non ero io a imporlo.
PENTEO Ancora una volta hai ben aggirato l'ostacolo, senza dire nulla.
DIONISO A un insensato chi è saggio pare sciocco.
PENTEO È questo il primo luogo in cui porti il tuo demone?
DIONISO Tutta la terra dei barbari danza celebrando i suoi riti.
PENTEO Certo, sono molto più primitivi dei Greci.
DIONISO Al contrario! Ma i costumi sono diversi.
PENTEO Compi le cerimonie di giorno o durante la notte?
DIONISO Soprattutto di notte: la tenebra ha qualcosa di solenne.

ΠΕ. τοῦτ' ἐς γυναῖκας δόλιόν ἐστι καὶ σαθρόν.
ΔΙ. κἀν ἡμέρᾳ τό γ' αἰσχρὸν ἐξεύροι τις ἄν.
ΠΕ. δίκην σε δοῦναι δεῖ σοφισμάτων κακῶν.
ΔΙ. σὲ δ' ἀμαθίας γε κἀσεβοῦντ' ἐς τὸν θεόν.
ΠΕ. ὡς θρασὺς ὁ βάκχος κοὐκ ἀγύμναστος λόγων.
ΔΙ. εἴφ' ὅτι παθεῖν δεῖ· τί με τὸ δεινὸν ἐργάσῃ;
ΠΕ. πρῶτον μὲν ἁβρὸν βόστρυχον τεμῶ σέθεν.
ΔΙ. ἱερὸς ὁ πλόκαμος· τῷ θεῷ δ' αὐτὸν τρέφω.
ΠΕ. ἔπειτα θύρσον τόνδε παράδος ἐκ χεροῖν.
ΔΙ. αὐτός μ' ἀφαιροῦ· τόνδε Διονύσου φορῶ.
ΠΕ. εἱρκταῖσί τ' ἔνδον σῶμα σὸν φυλάξομεν.
ΔΙ. λύσει μ' ὁ δαίμων αὐτός, ὅταν ἐγὼ θέλω.
ΠΕ. ὅταν γε καλέσῃς αὐτὸν ἐν βάκχαις σταθείς.
ΔΙ. καὶ νῦν ἃ πάσχω πλησίον παρὼν ὁρᾷ.
ΠΕ. καὶ ποῦ 'στιν; οὐ γὰρ φανερὸς ὄμμασίν γ' ἐμοῖς.
ΔΙ. παρ' ἐμοί· σὺ δ' ἀσεβὴς αὐτὸς ὢν οὐκ εἰσορᾷς.
ΠΕ. λάζυσθε· καταφρονεῖ με καὶ Θήβας ὅδε.
ΔΙ. αὐδῶ με μὴ δεῖν σωφρονῶν οὐ σώφροσιν.
ΠΕ. ἐγὼ δὲ δεῖν γε, κυριώτερος σέθεν.
ΔΙ. οὐκ οἶσθ' ὅ τι ζῇς, οὐδ' ὃ δρᾷς, οὐδ' ὅστις εἶ.
ΠΕ. Πενθεύς, Ἀγαυῆς παῖς, πατρὸς δ' Ἐχίονος.
ΔΙ. ἐνδυστυχῆσαι τοὔνομ' ἐπιτήδειος εἶ.
ΠΕ. χώρει· καθείρξατ' αὐτὸν ἱππικαῖς πέλας
φάτναισιν, ὡς ἂν σκότιον εἰσορᾷ κνέφας.
ἐκεῖ χόρευε· τάσδε δ' ἃς ἄγων πάρει
κακῶν συνεργοὺς ἢ διεμπολήσομεν
ἢ χεῖρα δούπου τοῦδε καὶ βύρσης κτύπου
παύσας ἐφ' ἱστοῖς δμωίδας κεκτήσομαι.

490. γε κἀσεβοῦντ' L: ἀσεβοῦντ' P 496. Διονύσου LP, Murray, Dodds: Διονύσῳ Collmann, Kopff, Diggle 503. με καὶ Θήβας P.Antin. 24, schol. Aristoph. Ran. 103, Tr.: μου καὶ Θήβης LP 506. ὅ τι ζῇς LP ὃ χρῄζεις Wilamowitz ὃ βάζεις Cobet, Kopff; intra cruces posuit Diggle | οὐδ' LP: οὐ]θ' P.Antin. 24 | ὃ δρᾷς Reiske, Murray, Dodds, Diggle: ὁρᾷς LP, Kopff | οὐδ' Reiske: οὔθ' LP, P.Antin. 24 513. κτύπου L: κτύπους P 514. παύσας P: πάσας L

PENTEO Una sudicia trappola, per adescare le donne! <
DIONISO Ma anche di giorno si possono escogitare cose infami.
PENTEO Sconterai le tue perfide astuzie.
DIONISO E tu, la tua stoltezza e l'empietà verso il dio.
PENTEO Quanto è audace, questo baccante! Come sa lottare bene con la lingua!
DIONISO Dimmi: che cosa mi toccherà? Che male mi farai?
PENTEO Per prima cosa, ti taglierò questi riccioli graziosi.
DIONISO I miei capelli sono sacri: li cresco in onore del dio. <
PENTEO Poi, mi consegnerai il tirso che hai in mano.
DIONISO Toglimelo tu. Questo che porto appartiene a Dioniso.
PENTEO Infine, ti custodiremo in prigione.
DIONISO Ma mi libererà il dio, quando io vorrò.
PENTEO Sicuro: quando lo invocherai, ritto in mezzo alle tue baccanti.
DIONISO Anche ora è qui, vicino, e vede quello che patisco.
PENTEO E dov'è? Ai miei occhi non si manifesta.
DIONISO Qui, accanto a me. Ma tu che sei un sacrilego non lo vedi.
PENTEO (*alle guardie*) Afferratelo, quest'uomo offende me e Tebe.
DIONISO E vi dico di non legarmi. Io sono saggio, voi dementi.
PENTEO Legatelo, vi dico. (*a Dioniso*) Io sono più potente di te.
DIONISO Tu non sai come vivi, né quello che fai, e neppure che persona sei.
PENTEO Sono Penteo, figlio di Agave, e mio padre è Echione.
DIONISO Il nome stesso dice che sei destinato alla pena.
PENTEO Vattene. (*alle guardie*) Chiudetelo nella stalla, accanto alle greppie, che stia nella tenebra più nera. (*a Dioniso*) Lì dentro, danza pure. (*accennando al Coro*) E queste donne che ti sei condotto dietro, complici dei tuoi misfatti, le venderemo oppure, dopo avere interrotto questo chiasso, il < frastuono dei loro tamburelli, le terrò dentro casa, a tessere, come schiave.

ΔΙ. στείχοιμ' ἄν· ὅτι γὰρ μὴ χρεών, οὕτοι χρεὼν
παθεῖν. ἀτάρ τοι τῶνδ' ἄποιν' ὑβρισμάτων
μέτεισι Διόνυσός σ', ὃν οὐκ εἶναι λέγεις·
ἡμᾶς γὰρ ἀδικῶν κεῖνον ἐς δεσμοὺς ἄγεις.

ΧΟ. Ἀχελῴου θύγατερ, str.
πότνι' εὐπάρθενε Δίρκα,
σὺ γὰρ ἐν σαῖς ποτε παγαῖς
τὸ Διὸς βρέφος ἔλαβες,
ὅτε μηρῷ πυρὸς ἐξ ἀθανάτου Ζεὺς
ὁ τεκὼν ἥρπασέ νιν, τάδ' ἀναβοάσας·
ἴθι, Διθύραμβ', ἐμὰν ἄρ-
σενα τάνδε βᾶθι νηδύν·
ἀναφαίνω σε τόδ', ὦ
Βάκχιε, Θήβαις ὀνομάζειν.
σὺ δέ μ', ὦ μάκαιρα Δίρκα,
στεφανηφόρους ἀπωθῇ
θιάσους ἔχουσαν ἐν σοί.
τί μ' ἀναίνῃ; τί με φεύγεις;
ἔτι ναὶ τὰν βοτρυώδη
Διονύσου χάριν οἴνας
ἔτι σοι τοῦ Βρομίου μελήσει.

οἷαν οἵαν ὀργὰν

ἀναφαίνει χθόνιον ant.
γένος ἐκφύς τε δράκοντός
ποτε Πενθεύς, ὃν Ἐχίων
ἐφύτευσε χθόνιος,
ἀγριωπὸν τέρας, οὐ φῶτα βρότειον,

515. οὕτοι Porson, edd.: ὅυτι L ὅυτε P 519. ante hunc uersum lacunam indicauit Canter; «aut ante 519 uersus excidit aut 537 spurius est» notauit Murray, sed. uid. App. metr., p. 283 523/4. μηρῷ: μηρ* L μηρὼ P μηρῶ Tr. 526. ἴθι Hermann, Murray, Dodds, Diggle: ἴθ' ὦ LP 528. ἀναφαίνω Hermann, edd.: ἀναφανῶ LP 537. deleuit Bothe et alii 539. τε LP, edd.: γε Herwerden, Diggle

DIONISO Vado. Quello che non è destinato non mi toccherà. Ma Dioniso verrà a chiederti ragione di questa tua violenza: proprio lui, di cui neghi l'esistenza. Oltraggiando me, è lui che getti in catene.

(*Escono tutti.*)

CORO Figlia di Acheloo <
sacra vergine Dirce:
un giorno ricevesti nelle tue acque
il figlio di Zeus,
quando il padre lo rubò al fuoco divino
per nasconderlo nella sua coscia,
e levò il grido:
«Vieni, Ditirambo!
Entra nel mio grembo maschile.
Con questo nome, Bacco, ti presento a Tebe,
per l'invocazione rituale».
Ma tu, Dirce beata,
scacci i tiasi inghirlandati che io reco a te.
Perché mi allontani? Perché mi fuggi?
Lo giuro per la vite di Dioniso
dai dolci grappoli:
ancora dovrai occuparti di Bromio.

Quale furia, quale furia
rivela Penteo, <
razza terregna nato da un drago:
Echione sotterraneo lo generò.
È mostro dagli occhi selvaggi,
non essere umano,

φόνιον δ' ὥστε γίγαντ' ἀντίπαλον θεοῖς·
ὃς ἔμ' ἐν βρόχοισι τὰν τοῦ
Βρομίου τάχα συνάψει,
τὸν ἐμὸν δ' ἐντὸς ἔχει
δώματος ἤδη θιασώταν
σκοτίαισι κρυπτὸν εἱρκταῖς.
ἐσορᾷς τάδ', ὦ Διὸς παῖ
Διόνυσε, σοὺς προφήτας
ἐν ἀμίλλαισιν ἀνάγκας;
μόλε, χρυσῶπα τινάσσων,
ἄνα, θύρσον κατ' Ὀλύμπου,
φονίου δ' ἀνδρὸς ὕβριν κατάσχες.

πόθι Νύσας ἄρα τᾶς θη- ep.
ροτρόφου θυρσοφορεῖς
θιάσους, ὦ Διόνυσ', ἢ κορυφαῖς Κωρυκίαις;
τάχα δ' ἐν ταῖς πολυδένδροισιν Ὀλύμπου
θαλάμαις, ἔνθα ποτ' Ὀρφεὺς
κιθαρίζων σύναγεν δένδρεα μούσαις,
σύναγεν θῆρας ἀγρώστας.
μάκαρ ὦ Πιερία,
σέβεταί σ' Εὔιος, ἥξει τε χορεύσων
ἅμα βακχεύμασι, τόν τ' ὠκυρόαν

545. ἔμ' ἐν Dobree, Dodds, Diggle: με LP ἐμὲ coniecit Hartung 546. συνάψει LP: ξυνάψει Barnes, edd. 549. σκοτίαισι κρυπτὸν εἱρκταῖς Bothe, Kopff, Diggle: σκοτίαις κρυπτὸν ἐν εἱρκταῖς LP, Murray, Dodds 551. σοὺς L: σὰς P 552. omisit L 554. ἄνα Hermann, Murray, Dodds, Diggle: ἀνὰ L ἄνα P | Ὀλύμπου Kirchhoff, Kopff, Diggle: Ὄλυμπον LP, Murray, Dodds 556. Νύσας Elmsley, edd.: Νύσης LP 557. θυρσοφορεῖς P: θυρσοφοραῖς L (-ρεῖν correxit Tr.) 558/9. Διόνυσ' Ald.: διόνυσε LP 560. πολυδένδροισιν Matthiae: πολυδένδρεσιν L (πολυδένδρεσσιν Tr.) πολυδένδραισιν P 561. θαλάμαις Barnes, Murray, Dodds, Diggle: θαλάμοις LP 562/3. σύναγεν Brunck, Murray, Dodds: σύναγε LP συνάγει Dobree 564. σύναγεν: συνάγει Dobree | θῆρας Ald.: θήρας LP | ἀγρώστας Blaydes, Diggle: ἀγρώτας LP, Murray, Dodds, Kopff 565. μάκαρ Hermann, edd.: μάκαιρ' LP 568/9. βακχεύμασι Tr., Murray, Dodds, Diggle: βακχεύμασιν LP | ὠκυρόαν L: ὦ κὺρΐαν P

sfida gli dèi come un gigante assassino. <
Stringerà presto nella rete anche me,
che sono di Bromio,
e già custodisce dentro la reggia
sepolto in buie prigioni
il mio compagno di tiaso.
Tu vedi questo,
Dioniso figlio di Zeus,
i tuoi profeti
stretti nelle prove di Ananke?
Scendi dall'Olimpo, signore,
scuoti il tuo tirso d'oro,
frena la violenza di quell'uomo feroce.

Forse ora guidi i tiasi con il tirso
in Nisa selvaggia, Dioniso, <
o sulle vette coricie?
Presto sarai nelle boscose
valli d'Olimpo, dove un tempo Orfeo, <
suonando la cetra
attirava i boschi coi canti,
attirava le bestie selvagge.
Felice te, Pieria:
il dio del grido ti onora,
giungerà conducendo i cori dei baccanali,
condurrà le menadi nel turbine delle danze,

διαβὰς Ἀξιὸν εἰλισσομένας μαινάδας ἄξει
Λυδίαν τε τὸν τᾶς
εὐδαιμονίας βροτοῖς
ὀλβοδόταν πατέρα τε
τὸν ἔκλυον εὔιππον χώραν ὕδασιν καλ-
λίστοισι λιπαίνειν.

ΔΙ. ἰώ, κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς,
ἰὼ βάκχαι, ἰὼ βάκχαι.
ΧΟ. τίς ὅδε, τίς πόθεν ὁ κέλαδος
ἀνά μ' ἐκάλεσεν Εὐίου;
ΔΙ. ἰὼ ἰώ, πάλιν αὐδῶ,
ὁ Σεμέλας, ὁ Διὸς παῖς.
ΧΟ. ἰὼ ἰώ, δέσποτα δέσποτα,
μόλε νυν ἁμέτερον ἐς
θίασον, ὦ Βρόμιε Βρόμιε.
ΔΙ. ⟨σεῖε⟩ πέδον χθονός, Ἔννοσι πότνια.
ΧΟ. ἆ ἆ,
τάχα τὰ Πενθέως
μέλαθρα διατινάξεται πεσήμασιν.
ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα·
σέβετέ νιν.
– σέβομεν ὦ.
– εἴδετε λάϊνα κίονιν

570. Ἀξιὸν Tr.: ἀξειὸν L ἄξιον P | εἰλισσομένας Heath, edd.: εἰλισσομένας τε LP 571. Λυδίαν τε: Λυδίαν πατέρα τε Wilamowitz (uid. ad u. 573), Murray, Dodds 571-2. τὸν τᾶς (τὰς P) εὐδαιμονίας LP, Murray, Dodds: τὸν εὐδαιμονίας Burges, Kopff, Diggle 573-4. πατέρα τε τὸν LP: πατέρα, τὸν Bothe πατέρ', ὃν Ferrari πατέρα in u. 571 anteposuit Wilamowitz (Murray, Dodds) ὀλβοδόταν ⟨Ἀπιδανόν⟩ (Kranz, cf. Eur. Hec. 454) τε τὸν πατέρ' ὃν Kopff 574. ὕδασιν Bothe, Murray, Dodds, Diggle: ὕδασι LP 578. τίς πόθεν: τίς ⟨δδε⟩ πόθεν Hermann, Wecklein, Murray, Dodds 583. νυν Elmsley, Murray, Dodds, Diggle: νῦν LP | ἁμέτερον Dindorf, Diggle: ἡμέτερον LP, Murray, Dodds 585. ⟨σεῖε⟩ Wilamowitz, edd. | Ἔννοσι Murray: ἔνοσι LP 586-96. notae personarum desunt in LP, nisi u. 590 semichorus σέβομεν Dionysus σέβετε, u. 592 chorus Βρόμιος L, u. 596 semichorus ἆ ἆ P² 587. διατινάξεται L: διατινάζεται P 591. εἴδετε Dobree, edd.: ἴδετε L ἴδετε τὰ P | κίοσιν omisit P

varcherà d'un balzo l'Assio gorghi veloci,
e il padre Ludia
che dona abbondanza agli uomini,
e – dicono –
feconda con le sue bellissime acque
una terra di buoni cavalli.

(*Dall'interno della reggia si ode il canto di Dioniso.*)

DIONISO Udite la mia voce, uditela, <
baccanti, baccanti.
CORO Chi è costui? Chi mai?
Da dove mi chiama il grido dell'Evio?
DIONISO Ancora vi chiamo, io,
il figlio di Semele, il figlio di Zeus.
CORO O sovrano, sovrano,
vieni al nostro tiaso,
o Bromio, Bromio!
DIONISO Scuoti la terra, Terremoto divino! <

(*Un terremoto scuote la facciata del palazzo.*)

CORO Ah, ah!
Presto la reggia di Penteo
crollerà in rovina,
Dioniso è dentro la reggia!
Onore a lui!
– Onore!
– Vedete questi architravi di pietra,

ἔμβολα διάδρομα τάδε;
Βρόμιος ἀλαλάζεται στέγας ἔσω.
ΔΙ. ἅπτε κεραύνιον αἴθοπα λαμπάδα,
σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέος.
ΧΟ. ἆ ἆ,
πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ' αὐγάζῃ
⟨τόνδε⟩ Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον
ἄν ποτε κεραυνοβόλος
ἔλιπε φλόγα Διίου βροντάς;
δίκετε πεδόσε τρομερὰ σώματα
δίκετε μαινάδες·
ὁ γὰρ ἄναξ ἄνω κάτω τιθεὶς ἔπεισι
μέλαθρα τάδε Διὸς γόνος Διόνυσος.

ΔΙ. βάρβαροι γυναῖκες, οὕτως ἐκπεπληγμέναι φόβῳ
πρὸς πέδῳ πεπτώκατ'; ἦσθεσθ', ὡς ἔοικε, Βακχίου
διατινάξαντος †δῶμα Πενθέως· ἀλλ'† ἐξανίστατε
σῶμα καὶ θαρσεῖτε σαρκὸς ἐξαμείψασαι τρόμον.
ΧΟ. ὦ φάος μέγιστον ἡμῖν εὐίου βακχεύματος,
ὡς ἐσεῖδον ἀσμένη σε, μονάδ' ἔχουσ' ἐρημίαν.
ΔΙ. εἰς ἀθυμίαν ἀφίκεσθ', ἡνίκ' εἰσεπεμπόμην,
Πενθέως ὡς ἐς σκοτεινὰς ὁρκανὰς πεσούμενος;

592. διάδρομα τάδε LP, Murray, Dodds: τάδε διάδρομα Diggle 593. ἀλαλάζεται P: ἀλαλάξεται L ⟨δδ'⟩ ἀλαλάζεται Bruhn, Murray, Dodds, Diggle 594-5. Dionyso tribuit Tyrwhitt, probant edd. 595. Πενθέος L: πενθέως P 597. ⟨τόνδε⟩ Wilamowitz, Diggle 599. Διίου βροντάς P, Murray, Dodds: Διίου βροντῆς L Διὸς βροντά ed. Heruagiana (1544) Δῖος βροντά Wecklein, Diggle Διίου βροντᾶς Kopff 600-1. τρομερὰ σώματα δίκετε Murray, Dodds (cf. scholia, uid. infra): τρομερὰ δώματα δίκετε LP δίκετε τρομερὰ σώματα schol. Eur. Phoen. 641 et Etymologica, Kopff, Diggle 603. Διὸς γόνος Διόνυσος L: Διὸς γόνος P, edd. 605. πεπτώκατ' P: πεπτώκαθ' L | ἦσθησθ' P ἥσθησθ' L 606. fortasse corruptum | τὰ Πενθέως δώματ'· ἀλλ' ἀνίστατε Musgrave τὰ Πενθέως δώματ'· ἐκ δ' ἀνίστατε Wilamowitz τύραννα δώματ' dubitanter Dodds 607. σαρκὸς Reiske: σάρκας LP 610. εἰσεπεμπόμην L: εἰς σε πεμπόμην P

come vacillano sulle colonne?
Bromio dentro la reggia
fa risonare il suo grido di guerra!

(*Rombo di terremoto; improvvisamente una fiamma si alza dal sepolcro di Semele.*)

DIONISO Sprigiona la luce abbagliante del fulmine,
incendia, incendia la reggia di Penteo!

(*Nella reggia scoppia un incendio.*)

CORO Ah, ah!
Non vedi il fuoco?
Non hai sotto gli occhi la fiamma
attorno alla sacra tomba di Semele,
antico dono che ella lasciò,
toccata dal fulmine di Zeus?
Gettatevi a terra, tremate,
gettatevi a terra, menadi:
il dio assale la reggia,
la scuote di sopra e di sotto,
Dioniso, il figlio di Zeus!

(*Le baccanti cadono al suolo, in preda a convulsioni.*)

DIONISO (*esce dalla reggia*) Donne barbare, perché state così prostrate, ancora percosse dal terrore? A quanto pare avete percepito Bacco che squassava la reggia di Penteo. Alzatevi, fatevi coraggio, smettete di tremare.

(*Le baccanti si alzano, il Coro si ricompone.*)

CORIFEA O tu che sei per noi luce grandissima durante le grida del baccanale, come ti rivedo lieta, io che ero rimasta sola.

DIONISO Vi eravate perse d'animo, quando fui condotto via per essere gettato nelle buie galere di Penteo?

ΧΟ. πῶς γὰρ οὔ; τίς μοι φύλαξ ἦν, εἰ σὺ συμφορᾶς τύχοις;
ἀλλὰ πῶς ἠλευθερώθης ἀνδρὸς ἀνοσίου τυχών;
ΔΙ. αὐτὸς ἐξέσωσ' ἐμαυτὸν ῥᾳδίως ἄνευ πόνου.
ΧΟ. οὐδέ σου συνῆψε χεῖρε δεσμίοισιν ἐν βρόχοις;
ΔΙ. ταῦτα καὶ καθύβρισ' αὐτόν, ὅτι με δεσμεύειν δοκῶν
οὔτ' ἔθιγεν οὔθ' ἥψαθ' ἡμῶν, ἐλπίσιν δ' ἐβόσκετο.
πρὸς φάτναις δὲ ταῦρον εὑρών, οὗ καθεῖρξ' ἡμᾶς ἄγων,
τῷδε περὶ βρόχους ἔβαλλε γόνασι καὶ χηλαῖς ποδῶν,
θυμὸν ἐκπνέων, ἱδρῶτα σώματος στάζων ἄπο,
χείλεσιν διδοὺς ὀδόντας· πλησίον δ' ἐγὼ παρὼν
ἥσυχος θάσσων ἔλευσσον. ἐν δὲ τῷδε τῷ χρόνῳ
ἀνετίναξ' ἐλθὼν ὁ Βάκχος δῶμα καὶ μητρὸς τάφῳ
πῦρ ἀνῆψ'· ὁ δ' ὡς ἐσεῖδε, δώματ' αἴθεσθαι δοκῶν,
ἧσσ' ἐκεῖσε κἄτ' ἐκεῖσε, δμωσὶν Ἀχελῷον φέρειν
ἐννέπων, ἅπας δ' ἐν ἔργῳ δοῦλος ἦν, μάτην πονῶν.
διαμεθεὶς δὲ τόνδε μόχθον, ὡς ἐμοῦ πεφευγότος,
ἵεται ξίφος κελαινὸν ἁρπάσας δόμων ἔσω.
κἄθ' ὁ Βρόμιος, ὡς ἔμοιγε φαίνεται, δόξαν λέγω,
φάσμ' ἐποίησεν κατ' αὐλήν· ὁ δ' ἐπὶ τοῦθ' ὡρμημένος
ἧσσε κἀκέντει φαεννὸν ⟨αἰθέρ'⟩, ὡς σφάζων ἐμέ.
πρὸς δὲ τοῖσδ' αὐτῷ τάδ' ἄλλα Βάκχιος λυμαίνεται·
δώματ' ἔρρηξεν χαμᾶζε· συντεθράνωται δ' ἅπαν
πικροτάτους ἰδόντι δεσμοὺς τοὺς ἐμούς· κόπου δ' ὕπο
διαμεθεὶς ξίφος παρεῖται· πρὸς θεὸν γὰρ ὢν ἀνὴρ
ἐς μάχην ἐλθεῖν ἐτόλμησ'. ἥσυχος δ' ἐκβὰς ἐγὼ
δωμάτων ἥκω πρὸς ὑμᾶς, Πενθέως οὐ φροντίσας.
ὡς δέ μοι δοκεῖ – ψοφεῖ γοῦν ἀρβύλη δόμων ἔσω –

612. μοι P, L (supra scriptum): μου L | τύχοις L: τύχας P 613. ἠλευθερώθης L: ἐλευθερώθης P 615. χεῖρε Nauck, Murray, Dodds: χεῖρα LP χεῖρας Diggle 619. ἔβαλλε L: ἔβαλε P 622. θάσσων P: θᾶσσον L 625. ἧσσ' Barnes: ἧϊσσ' L ἧΐσ' P 630. φάσμ' Jacobs: φῶς LP 631. κἀκέντει L: κἀκέντα P | ⟨αἰθέρ'⟩ add. Canter (cf. Eur. Hel. 584 et supra 293), edd.: φαεννὸν εἶδος temptauit Gigante 635. παρεῖται P: omisit L 636. ἐκβὰς ἐγὼ Heinisch, Bothe: ἐκ βάκχας ἄγων LP ἐκ βακχάδων Hermann

CORIFEA Certo! Quale protettore mi rimaneva, se ti fosse capitata una disgrazia? Ma come sei riuscito a liberarti da quell'uomo empio? <

DIONISO Mi sono salvato da solo, facilmente, senza fatica.

CORIFEA Ma non ti aveva incatenato le mani?

DIONISO L'ho deriso anche in questo. Credeva di legarmi, ma non mi toccava, non mi sfiorò neppure: vaneggiava. Accanto alla greppia dove mi conduceva per incatenarmi trovò un toro. Attorno alle sue zampe, ai suoi zoccoli, fece correre i legami, ansimava di rabbia, grondava sudore, si mordeva le labbra. Io, accanto a lui, lo osservavo tranquillo. In quel momento Bacco arrivò a scuotere la reggia, suscitò una fiamma dal sepolcro di sua madre.

Quando Penteo vide, convinto che la casa bruciasse, si mise a correre di qua e di là, ordinando agli schiavi di portare fiumi di acqua, e ogni servo si affaccendava ma era fatica sprecata.

Poi immagina che io sia fuggito: sospende quest'opera e si precipita nella reggia, armato di una spada dai cupi barbagli. Allora Bromio (così mi pare, ma è una mia opinione) plasmò un fantasma, in mezzo al cortile, e Penteo inseguendolo assaliva e trapassava una lucente forma d'aria, convinto di uccidere me. Inoltre Bacco lo colpì in un altro modo: fece crollare la casa. Tutto è in rovina, e Penteo può solo osservare quanto amare sono le catene che mi ha imposto. Sfinito, lascia cadere la spada: lui, un uomo, ha osato far guerra a un dio! E io, tranquillo, uscii dalla reggia e vi raggiunsi senza darmi pensiero di Penteo.

Ma si sente un rumore di stivali nella reggia: a quanto pare tra

ἐς προνώπι' αὐτίχ' ἥξει. τί ποτ' ἄρ' ἐκ τούτων ἐρεῖ;
ῥᾳδίως γὰρ αὐτὸν οἴσω, κἂν πνέων ἔλθῃ μέγα.
πρὸς σοφοῦ γὰρ ἀνδρὸς ἀσκεῖν σώφρον' εὐοργησίαν.
ΠΕ. πέπονθα δεινά· διαπέφευγέ μ' ὁ ξένος,
ὃς ἄρτι δεσμοῖς ἦν κατηναγκασμένος.
ἔα ἔα·
ὅδ' ἐστὶν ἀνήρ· τί τάδε; πῶς προνώπιος
φαίνῃ πρὸς οἴκοις τοῖς ἐμοῖς, ἔξω βεβώς;
ΔΙ. στῆσον πόδ', ὀργῇ δ' ὑπόθες ἥσυχον πόδα.
ΠΕ. πόθεν σὺ δεσμὰ διαφυγὼν ἔξω περᾷς;
ΔΙ. οὐκ εἶπον – ἢ οὐκ ἤκουσας – ὅτι λύσει μέ τις;
ΠΕ. τίς; τοὺς λόγους γὰρ ἐσφέρεις καινοὺς ἀεί.
ΔΙ. ὃς τὴν πολύβοτρυν ἄμπελον φύει βροτοῖς.
⟨ΠΕ. . . . . .⟩
ΔΙ. ὠνείδισας δὴ τοῦτο Διονύσῳ καλόν.
ΠΕ. κλῄειν κελεύω πάντα πύργον ἐν κύκλῳ.
ΔΙ. τί δ'; οὐχ ὑπερβαίνουσι καὶ τείχη θεοί;
ΠΕ. σοφὸς σοφὸς σύ, πλὴν ἃ δεῖ σ' εἶναι σοφόν.
ΔΙ. ἃ δεῖ μάλιστα, ταῦτ' ἔγωγ' ἔφυν σοφός.
κείνου δ' ἀκούσας πρῶτα τοὺς λόγους μάθε,
ὃς ἐξ ὄρους πάρεστιν ἀγγελῶν τί σοι.
ἡμεῖς δέ σοι μενοῦμεν, οὐ φευξούμεθα.

ΑΓΓΕΛΟΣ

Πενθεῦ κρατύνων τῆσδε Θηβαίας χθονός,
ἥκω Κιθαιρῶν' ἐκλιπών, ἵν' οὔποτε
λευκῆς χιόνος ἀνεῖσαν εὐαγεῖς βολαί.
ΠΕ. ἥκεις δὲ ποίαν προστιθεὶς σπουδὴν λόγου;

641. ἀσκεῖν L: ἀρκεῖ P 645. ἀνήρ Matthiae: ἀνήρ LP 649. ἢ L: omisit P 651. post hunc uersum lacunam indicauit Reiske 652. post hunc uersum lacunam indicauit Hermann (uersum Penthei) 653. notam personae omisit L notam Δι. habet P (et inuertit notas usque ad uersum 656) | κλῄειν Elmsley: κλύειν LP κλείειν Tr. 655. σύ Porson ex Chr. Pat. 1529: εἶ P γ' εἶ L 658. ἀγγελῶν L: ἀγγελλῶν P 663. δὲ ποίαν Porson: δ' ὁποίαν LP

poco comparirà. Che dirà dopo tutto questo? Lo sopporterò facilmente, anche se è infuriato: un uomo saggio sa moderarsi e controllare l'ira.

PENTEO (*esce dalla reggia in uno stato di grande agitazione*) Mi succede una cosa terribile: lo Straniero è fuggito, quello che avevo incatenato poc'anzi. Ma eccolo! Che succede: come mai compari davanti all'atrio di casa, tu che eri fuggito? (*Si avventa contro Dioniso.*)

DIONISO Fermati! Trattieni la furia!

PENTEO Come mai sei riuscito a liberarti dalle catene, e ti trovi qui?

DIONISO Non t'avevo detto – o non l'hai sentito – che qualcuno m'avrebbe liberato?

PENTEO Chi? Tu ne hai sempre qualcuna di nuova!

DIONISO Colui che dona agli uomini la vite, piegata sotto il peso dei grappoli.

⟨PENTEO ...⟩

DIONISO Bello è questo oltraggio, che rivolgi a Dioniso.

PENTEO Ordinerò che si chiudano tutte le porte della città.

DIONISO E con questo? Non sai che gli dèi scavalcano anche le mura?

PENTEO Fai il sapiente, tu: ma non in ciò che dovresti.

DIONISO In ciò che mi conviene sono sapiente. (*Entra, di fretta, un messaggero, vestito da pastore.*) Ma ascolta prima le parole di quest'uomo che giunge dai monti portandoti qualche notizia. Io aspetterò qui, senza fuggire.

MESSAGGERO

Penteo, sovrano di Tebe, arrivo dal Citerone, sempre coperto da uno scintillante mantello di candida neve. <

PENTEO E quali notizie rechi, così di fretta?

ΑΓ. βάκχας ποτνιάδας εἰσιδών, αἳ τῆσδε γῆς
οἴστροισι λευκὸν κῶλον ἐξηκόντισαν,
ἥκω φράσαι σοι καὶ πόλει χρῄζων, ἄναξ,
ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τε κρείσσονα.
θέλω δ' ἀκοῦσαι, πότερά σοι παρρησίᾳ
φράσω τὰ κεῖθεν ἢ λόγον στειλώμεθα·
τὸ γὰρ τάχος σου τῶν φρενῶν δέδοικ', ἄναξ,
καὶ τοὐξύθυμον καὶ τὸ βασιλικὸν λίαν.
ΠΕ. λέγ', ὡς ἀθῷος ἐξ ἐμοῦ πάντως ἔσῃ.
τοῖς γὰρ δικαίοις οὐχὶ θυμοῦσθαι χρεών.
ὅσῳ δ' ἂν εἴπῃς δεινότερα βακχῶν πέρι,
τοσῷδε μᾶλλον τὸν ὑποθέντα τὰς τέχνας
γυναιξὶ τόνδε τῇ δίκῃ προσθήσομεν.
ΑΓ. ἀγελαῖα μὲν βοσκήματ' ἄρτι πρὸς λέπας
μόσχων ὑπεξήκριζον, ἡνίχ' ἥλιος
ἀκτῖνας ἐξίησι θερμαίνων χθόνα.
ὁρῶ δὲ θιάσους τρεῖς γυναικείων χορῶν,
ὧν ἦρχ' ἑνὸς μὲν Αὐτονόη, τοῦ δευτέρου
μήτηρ Ἀγαυὴ σή, τρίτου δ'Ἰνὼ χοροῦ.
ηὗδον δὲ πᾶσαι σώμασιν παρειμέναι,
αἱ μὲν πρὸς ἐλάτης νῶτ' ἐρείσασαι φόβην,
αἱ δ' ἐν δρυὸς φύλλοισι πρὸς πέδῳ κάρα
εἰκῇ βαλοῦσαι σωφρόνως, οὐχ ὡς σὺ φῂς
ὠνωμένας κρατῆρι καὶ λωτοῦ ψόφῳ
θηρᾶν καθ' ὕλην Κύπριν ἠρημωμένας.
ἡ σὴ δὲ μήτηρ ὠλόλυξεν ἐν μέσαις
σταθεῖσα βάκχαις ἐξ ὕπνου κινεῖν δέμας,
μυκήμαθ' ὡς ἤκουσε κεροφόρων βοῶν.
αἱ δ' ἀποβαλοῦσαι θαλερὸν ὀμμάτων ὕπνον
ἀνῆξαν ὀρθαί, θαῦμ' ἰδεῖν εὐκοσμίας,

669. τὰ κεῖθεν Reiske: τἀκεῖθεν LP 673. deleuit Nauck 675. τὰς L: omisit P 681. τοῦ Scaliger: τοῦ δὲ LP 682. τρίτου δ' Ἰνὼ χοροῦ Ald.: τρίτη LP τρίτη δ' Ἰνὼ τρίτου χοροῦ Hermann 683. ηὗδον Elmsley, edd.: εὗδον LP 687. ὠνωμένας Elmsley: οἰνωμένας LP

MESSAGGERO Ho visto le baccanti venerande che sfrecciarono via da questa terra con le loro candide gambe, assillate dalla follia. Sono qui per riferire cose utili a te, sire, e a tutta la città: esse compiono miracoli superiori all'immaginazione. Ma voglio sapere se posso parlarti liberamente o se censurare il discorso: temo, signore, l'eccitazione della tua mente, la tua facilità all'ira e l'animo troppo imperioso.

PENTEO Parla. Da parte mia non subirai rimproveri: non bisogna adirarsi con le persone oneste. Quanto più atroci saranno le notizie sulle baccanti, tanto più duramente punirò costui (*indica Dioniso*) che ha insegnato le sue arti alle donne.

MESSAGGERO Guidavo le mandrie al pascolo sui monti, nel momento in cui il sole sorge a intiepidire la terra coi suoi raggi. Ed ecco, scorgo tre gruppi di donne: Autonoe conduce il primo, <
tua madre Agave il secondo, Ino il terzo. Tutte dormivano, col corpo abbandonato nel sonno. Alcune appoggiavano la schiena ai rami frondosi degli abeti, altre avevano preparato giacigli sul suolo con foglie di quercia e posavano il capo lì, ognuna per conto suo, ma in atteggiamento composto: non, come tu dici, stordite dal vino e dal suono dei flauti, appartate nella solitudine del bosco per carpire l'amore. Quando udì i muggiti delle mandrie, tua madre levò un grido, alzatasi in mezzo alle bac- <
canti, perché si svegliassero. Ed esse, scacciando dagli occhi il sonno ancora fiorente balzarono in piedi, ed era uno spettacolo

νέαι παλαιαὶ παρθένοι τ' ἔτ' ἄζυγες.
καὶ πρῶτα μὲν καθεῖσαν εἰς ὤμους κόμας
νεβρίδας τ' ἀνεστείλανθ' ὅσαισιν ἀμμάτων
σύνδεσμ' ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δορὰς
ὄφεσι κατεζώσαντο λιχμῶσιν γένυν.
αἱ δ' ἀγκάλαισι δορκάδ' ἢ σκύμνους λύκων
ἀγρίους ἔχουσαι λευκὸν ἐδίδοσαν γάλα,
ὅσαις νεοτόκοις μαστὸς ἦν σπαργῶν ἔτι
βρέφη λιποῦσαις· ἐπὶ δ' ἔθεντο κισσίνους
στεφάνους δρυός τε μίλακός τ' ἀνθεσφόρου.
θύρσον δέ τις λαβοῦσ' ἔπαισεν ἐς πέτραν,
ὅθεν δροσώδης ὕδατος ἐκπηδᾷ νοτίς·
ἄλλη δὲ νάρθηκ' ἐς πέδον καθῆκε γῆς,
καὶ τῇδε κρήνην ἐξανῆκ' οἴνου θεός·
ὅσαις δὲ λευκοῦ πώματος πόθος παρῆν,
ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθόνα
γάλακτος ἐσμοὺς εἶχον· ἐκ δὲ κισσίνων
θύρσων γλυκεῖαι μέλιτος ἔσταζον ῥοαί.
ὥστ', εἰ παρῆσθα, τὸν θεὸν τὸν νῦν ψέγεις
εὐχαῖσιν ἂν μετῆλθες εἰσιδὼν τάδε.
ξυνήλθομεν δὲ βουκόλοι καὶ ποιμένες
κοινῶν λόγων δώσοντες ἀλλήλοις ἔριν
ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τ' ἐπάξια·
καί τις πλάνης κατ' ἄστυ καὶ τρίβων λόγων
ἔλεξεν εἰς ἅπαντας· ὦ σεμνὰς πλάκας
ναίοντες ὀρέων, θέλετε θηρασώμεθα
Πενθέως Ἀγαυὴν μητέρ' ἐκ βακχευμάτων
χάριν τ' ἄνακτι θώμεθ'; εὖ δ' ἡμῖν λέγειν

694. τ' ἔτ' ἄζυγες Musgrave ex Chr. Pat. 1834: τε κἄζυγες LP 696. ἀμμάτων L: ὁμμάτων P 698. λιχμῶσιν Heath: λιχμῶσαν LP | γένυν L: γέναν P 701. μαστὸς Brunck: μαζὸς LP | σπαργῶν L: σπαρτῶν P 703. ἀνθεσφόρου ed. Heruagiana prima: ἀνθεσφόρους LP 710. ἐσμοὺς Barnes: ἐσμοὺς LP 716. deleuerunt Dobree, Diggle (conferentes uersum 667) 721. θώμεθ' Elmsley (uel δῶμεν), Diggle: θῶμεν LP θώμεθα Murray, Dodds

vedere il loro ordine: giovani, vecchie, ragazze ancora inesperte
di nozze. Subito sciolsero i capelli facendoli ricadere sulle spal- <
le e riannodarono le nebridi, quelle che si erano allentate, e cin-
sero le pelli maculate con serpenti che lambivano loro le gote.
Altre, che erano da poco madri e avevano lasciato a casa i pic-
cini, tenevano al seno cerbiatti e lupacchiotti selvaggi e li allat-
tavano offrendo loro le mammelle gonfie, e tutte s'inghirlanda-
rono il capo con corone d'edera, di quercia, di smilace fiorito.
Una percosse una roccia con il tirso, e ne sgorgò una sorgente
d'acqua fresca. Un'altra piantò il bastone al suolo, e di lì il dio
fece zampillare una fonte di vino. E quelle che avevano deside-
rio della bianca bevanda graffiando il suolo con le dita traeva-
no rivi di latte, e gocce di miele dolce, a fiotti, stillavano dai tir-
si d'edera: cosicché, se tu fossi stato presente, vedendo queste
cose ti saresti messo a pregare il dio che ora oltraggi.
Ci radunammo, pastori e mandriani, per discutere tra noi: dav- <
vero quelle donne operavano cose straordinarie, miracoli. Allo-
ra uno, che scende spesso in città e ha la lingua sciolta, disse a
noi tutti: «O voi, che abitate queste sacre montagne: perché non
rapiamo dal baccanale Agave, la madre di Penteo, e ci procuria-
mo la gratitudine del re?». A noi parve che dicesse bene. Prepa-

ἔδοξε, θάμνων δ' ἐλλοχίζομεν φόβαις
κρύψαντες αὐτούς· αἱ δὲ τὴν τεταγμένην
ὥραν ἐκίνουν θύρσον ἐς βακχεύματα,
Ἴακχον ἀθρόῳ στόματι τὸν Διὸς γόνον
Βρόμιον καλοῦσαι· πᾶν δὲ συνεβάκχευ' ὄρος
καὶ θῆρες, οὐδὲν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμῳ.
κυρεῖ δ' Ἀγαυὴ πλησίον θρῴσκουσά μου·
κἀγὼ 'ξεπήδησ' ὡς συναρπάσαι θέλων,
λόχμην κενώσας ἔνθ' ἐκρυπτόμην δέμας.
ἡ δ' ἀνεβόησεν· ὦ δρομάδες ἐμαὶ κύνες,
θηρώμεθ' ἀνδρῶν τῶνδ' ὕπ'· ἀλλ' ἕπεσθέ μοι,
ἕπεσθε θύρσοις διὰ χερῶν ὡπλισμέναι.
ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν
βακχῶν σπαραγμόν, αἱ δὲ νεμομέναις χλόην
μόσχοις ἐπῆλθον χειρὸς ἀσιδήρου μέτα.
καὶ τὴν μὲν ἂν προσεῖδες εὔθηλον πόριν
μυκωμένην ἔχουσαν ἐν χεροῖν δίχα,
ἄλλαι δὲ δαμάλας διεφόρουν σπαράγμασιν.
εἶδες δ' ἂν ἢ πλεύρ' ἢ δίχηλον ἔμβασιν
ῥιπτόμεν' ἄνω τε καὶ κάτω· κρεμαστὰ δὲ
ἔσταζ' ὑπ' ἐλάταις ἀναπεφυρμέν' αἵματι.
ταῦροι δ' ὑβρισταὶ κἀς κέρας θυμούμενοι
τὸ πρόσθεν ἐσφάλλοντο πρὸς γαῖαν δέμας,
μυριάσι χειρῶν ἀγόμενοι νεανίδων.
θᾶσσον δὲ διεφοροῦντο σαρκὸς ἐνδυτὰ
ἢ σὲ ξυνάψαι βλέφαρα βασιλείοις κόραις.

726. συνεβάκχευ' Porson, cf. de sublimitate 15, 6 (συνεβάκχευεν): συνεβάκχευσ' LP 728. κυρεῖ P²: κύρει LP | θρῴσκουσά μου LP (θρῴσκουσά Murray, Dodds): θρῴσκουσ' ἐμοῦ Paley, Diggle 730. ἔνθ' L: ἔνδ' P | ἐκρυπτόμην Barnes, Murray, Dodds, Kopff: ἐκρύπτομεν LP, Diggle 735. σπαραγμόν P: σπαραγμῶν L | νεμομέναις L: νεμόμεναι P 737. πόριν L: πόλιν P 738. ἔχουσαν LP, Murray, Dodds: ἔλκουσαν Reiske | δίχα Muretus, Scaliger, Reiske, edd.: δίκα LP δίκῃ Elmsley ἀκμαῖς Nauck 740. πλεύρ' Barnes: πλευρὰν LP 743. κἀς Dindorf, edd.: κἐις LP 746. ἐνδυτὰ Barnes: ἔνδυτα LP 747. σὲ L: σὺ P

rammo un'imboscata, nascondendoci tra i cespugli. Le donne, al momento stabilito, agitarono i tirsi, muovendo al baccanale, e invocavano a una sola voce Iacco, Bromio, il figlio di Zeus: <
tutto il monte con le sue fiere rispondeva a quel grido, non c'era niente che restasse immobile.
Agave passò danzando vicino a me, e io balzai fuori dal cespuglio in cui ero nascosto, per catturarla. Lei gridò: «O voi, cagne <
mie veloci: questi uomini ci danno la caccia! Seguitemi, seguitemi, armate le vostre mani col tirso!». Noi fuggendo evitammo di essere fatti a brani dalle baccanti, e quelle si slanciarono – e <
non erano armate – sulle mandrie che pascolavano nella verde erba. Allora avresti potuto vedere una vitella dalle mammelle turgide squartata da una baccante mentre ancora muggiva; altre facevano a brani giovenche: avresti visto interi fianchi e zampe che volavano di qua e di là, e i pezzi pendevano dai rami di abete e gocciolavano sangue. Anche i tori, prima violenti e pieni di rabbia con le loro corna, erano abbattuti a terra, trascinati da mille giovani mani femminili, ed erano spolpati più velo- <
cemente di quanto tu potresti battere le tue palpebre regali. Poi,

χωροῦσι δ' ὥστ' ὄρνιθες ἀρθεῖσαι δρόμῳ
πεδίων ὑποτάσεις, αἳ παρ' Ἀσωποῦ ῥοαῖς
εὔκαρπον ἐκβάλλουσι Θηβαίων στάχυν·
Ὑσιάς τ' Ἐρυθράς θ', αἳ Κιθαιρῶνος λέπας
νέρθεν κατῳκήκασιν, ὥστε πολέμιοι,
ἐπεσπεσοῦσαι πάντ' ἄνω τε καὶ κάτω
διέφερον· ἥρπαζον μὲν ἐκ δόμων τέκνα·
ὁπόσα δ' ἐπ' ὤμοις ἔθεσαν, οὐ δεσμῶν ὕπο
προσείχετ' οὐδ' ἔπιπτεν εἰς μέλαν πέδον,
οὐ χαλκός, οὐ σίδηρος· ἐπὶ δὲ βοστρύχοις
πῦρ ἔφερον, οὐδ' ἔκαιεν. οἱ δ' ὀργῆς ὕπο
ἐς ὅπλ' ἐχώρουν φερόμενοι βακχῶν ὕπο·
οὔπερ τὸ δεινὸν ἦν θέαμ' ἰδεῖν, ἄναξ.
τοῖς μὲν γὰρ οὐχ ἥμασσε λογχωτὸν βέλος,
κεῖναι δὲ θύρσους ἐξανιεῖσαι χερῶν
ἐτραυμάτιζον κἀπενώτιζον φυγῇ
γυναῖκες ἄνδρας, οὐκ ἄνευ θεῶν τινος.
πάλιν δ' ἐχώρουν ὅθεν ἐκίνησαν πόδα,
κρήνας ἐπ' αὐτὰς ἃς ἀνῆκ' αὐταῖς θεός.
νίψαντο δ' αἷμα, σταγόνα δ' ἐκ παρηίδων
γλώσσῃ δράκοντες ἐξεφαίδρυνον χροός.
τὸν δαίμον' οὖν τόνδ' ὅστις ἔστ', ὦ δέσποτα,
δέχου πόλει τῇδ'· ὡς τά τ' ἄλλ' ἐστὶν μέγας,
κἀκεῖνό φασιν αὐτόν, ὡς ἐγὼ κλύω,
τὴν παυσίλυπον ἄμπελον δοῦναι βροτοῖς.
οἴνου δὲ μηκέτ' ὄντος οὐκ ἔστιν Κύπρις
οὐδ' ἄλλο τερπνὸν οὐδὲν ἀνθρώποις ἔτι.

ΧΟ. ταρβῶ μὲν εἰπεῖν τοὺς λόγους ἐλευθέρους

750. Θηβαίων L: Θηβαῖον P Θηβαίοις Brunck, Diggle 751. Ὑσιάς Dindorf: ὑσίας LP 755. finis codicis L 758. ἔκαιεν Elmsley: ἐκαίεθ' P | οἱ δ' Barnes: οἵδ' P^2 (fortasse ἥδ' P, male legitur) 761. τοῖς Stephanus: τᾶς P τὰς Brodeau 764. γυναῖκες Ald.: γυναῖκας P 768. δράκοντες Reiske: δράκοντος P

come uccelli che si levano in volo, le baccanti mossero di corsa verso le campagne distese lungo le correnti dell'Asopo, che producono fertili messi per i Tebani. Precipitandosi come nemiche contro Isia ed Eritre, che sorgono alle falde del Citerone, <
devastarono tutto: rapivano i bambini dalle case, e tutto ciò che si caricavano in spalla, oggetti di bronzo o di ferro, non cadeva sulla nera terra, pur senza essere legato. Sui loro capelli c'era il fuoco, ma non bruciava. Provocati dalle baccanti, gli abitanti mettono mano alle armi, pieni d'ira: e questo, signore, fu uno spettacolo stupefacente. Le loro lance non si tinsero di sangue, mentre quelle scagliando i tirsi ferirono e volsero in fuga gli avversari: degli uomini, e loro erano donne! Ma non erano prive dell'aiuto di un dio. Di nuovo tornarono da dove erano venute: là dove il dio aveva ricavato per loro le sorgenti. E si lavarono dal sangue, mentre i serpenti, lambendo loro le gote, purificavano la pelle dalle rosse stille. Chiunque sia questo dio, signore, accoglilo in città: è potente. Di lui, poi, si dice anche questo, a quanto odo: che abbia donato ai mortali la vite, rimedio al dolore. Se non esiste il vino, non esiste più nemmeno l'amore, né agli uomini resta alcuna altra gioia.

CORIFEA Temo a pronunciare parole troppo libere davanti a

πρὸς τὸν τύραννον, ἀλλ' ὅμως εἰρήσεται·
Διόνυσος ἥσσων οὐδενὸς θεῶν ἔφυ.
ΠΕ. ἤδη τόδ' ἐγγὺς ὥστε πῦρ ὑφάπτεται
ὕβρισμα βακχῶν, ψόγος ἐς Ἕλληνας μέγας.
ἀλλ' οὐκ ὀκνεῖν δεῖ· στεῖχ' ἐπ' Ἠλέκτρας ἰὼν
πύλας· κέλευε πάντας ἀσπιδηφόρους
ἵππων τ' ἀπαντᾶν ταχυπόδων ἐπεμβάτας
πέλτας θ' ὅσοι πάλλουσι καὶ τόξων χερὶ
ψάλλουσι νευράς, ὡς ἐπιστρατεύσομεν
βάκχαισιν· οὐ γὰρ ἀλλ' ὑπερβάλλει τάδε,
εἰ πρὸς γυναικῶν πεισόμεσθ' ἃ πάσχομεν.
ΔΙ. πείθῃ μὲν οὐδέν, τῶν ἐμῶν λόγων κλύων,
Πενθεῦ· κακῶς δὲ πρὸς σέθεν πάσχων ὅμως
οὔ φημι χρῆναί σ' ὅπλ' ἐπαίρεσθαι θεῷ,
ἀλλ' ἡσυχάζειν· Βρόμιος οὐκ ἀνέξεται
κινοῦντα βάκχας ⟨σ'⟩ εὐίων ὀρῶν ἄπο.
ΠΕ. οὐ μὴ φρενώσεις μ', ἀλλὰ δέσμιος φυγὼν
σώσῃ τόδ'; ἢ σοὶ πάλιν ἀναστρέψω δίκην;
ΔΙ. θύοιμ' ἂν αὐτῷ μᾶλλον ἢ θυμούμενος
πρὸς κέντρα λακτίζοιμι θνητὸς ὢν θεῷ.
ΠΕ. θύσω, φόνον γε θῆλυν, ὥσπερ ἄξιαι,
πολὺν ταράξας ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς.
ΔΙ. φευξεῖσθε πάντες· καὶ τόδ' αἰσχρόν, ἀσπίδας
θύρσοισι βακχῶν ἐκτρέπειν χαλκηλάτους.
ΠΕ. ἀπόρῳ γε τῷδε συμπεπλέγμεθα ξένῳ,
ὃς οὔτε πάσχων οὔτε δρῶν σιγήσεται.

776. πρὸς Wecklein (cf. Chr. Pat. 2222 et 2224): ἐς P 778. ὑφάπτεται Nauck (cf. partem codicorum Chr. Pat. 2227): ἐφάπτεται P (cf. alteram partem codicum) 784. ἐπιστρατεύσομεν P^2: ἐπιστρατεύσωμεν P 786. πεισόμεσθ' P^2 πεισόμεθ' P 787 sqq. (usque ad uersum 843) nuntio (Ἀγ.) uerba Dionysi tribuit P; Dionyso tribuerunt Heath, Musgrave, Tyrwhitt (Diggle) 791. κινοῦντα Canter: κινοῦντι P κινοῦν τι Schoene | ⟨σ'⟩ add. Lentig | ὀρῶν Ald.: ὁρῶν P 797. πτυχαῖς Elmsley: πτύχαις P 798 sq. Pentheo continuat P (sine noua nota); Dionyso tribuerunt Heath et edd. omnes | φευξεῖσθε P: φεύξεσθε Elmsley, edd. 799. βακχῶν P: βάκχας Wecklein, Diggle 801. ὃς Musgrave, edd.: ὡς P

questo tiranno, ma parlerò ugualmente: Dioniso non è inferiore a nessun altro dio.

PENTEO Ormai la violenza delle baccanti si è propagata sino a qui come un incendio. Che vergogna, agli occhi dei Greci! Non c'è da esitare. (*al messaggero*) Corri alla porta di Elettra, ordina a tutti i fanti, ai cavalieri, ai volteggiatori, a quelli che fanno vibrare le corde dell'arco di radunarsi per muovere contro le baccanti. È il colmo della vergogna subire da donne quello che ci sta capitando. <

DIONISO Tu non ti lasci convincere, Penteo, non dai ascolto alle mie parole. Anche se mi offendi, io ti consiglio di non assalire il dio con le armi, ma di startene quieto, perché Bromio non sopporterà che tu scacci le baccanti dai monti pieni di grida gioiose.

PENTEO Smettila di darmi lezioni: non ti basta essere scampato alle catene? Accontentati di questo. O vuoi che ti getti nuovamente in prigione?

DIONISO Al tuo posto, farei sacrifici a Dioniso, piuttosto che imbizzarrirmi e scalciare contro i suoi speroni, io, un uomo, contro un dio.

PENTEO Gli offrirò un sacrificio, ma con molto sangue di donne, come si meritano, mettendo a ferro e a fuoco le pendici del Citerone.

DIONISO Fuggirete tutti. E anche questa sarà una vergogna: uomini armati di bronzo che volgono le spalle davanti ai tirsi delle baccanti.

PENTEO Sono alle prese con uno Straniero impossibile: non tace né quando subisce né quando attacca.

ΔΙ. ὦ τᾶν, ἔτ' ἔστιν εὖ καταστῆσαι τάδε.
ΠΕ. τί δρῶντα; δουλεύοντα δουλείαις ἐμαῖς;
ΔΙ. ἐγὼ γυναῖκας δεῦρ' ὅπλων ἄξω δίχα.
ΠΕ. οἴμοι· τόδ' ἤδη δόλιον ἔς με μηχανᾷ.
ΔΙ. ποῖόν τι, σῶσαί σ' εἰ θέλω τέχναις ἐμαῖς;
ΠΕ. ξυνέθεσθε κοινῇ τάδ', ἵνα βακχεύητ' ἀεί.
ΔΙ. καὶ μὴν ξυνεθέμην – τοῦτό γ' ἔστι – τῷ θεῷ.
ΠΕ. ἐκφέρετέ μοι δεῦρ' ὅπλα, σὺ δὲ παῦσαι λέγων.
ΔΙ. ἄ.
βούλῃ σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν;
ΠΕ. μάλιστα, μυρίον γε δοὺς χρυσοῦ σταθμόν.
ΔΙ. τί δ' εἰς ἔρωτα τοῦδε πέπτωκας μέγαν;
ΠΕ. λυπρῶς νιν εἰσίδοιμ' ἂν ἐξῳνωμένας.
ΔΙ. ὅμως δ' ἴδοις ἂν ἡδέως ἅ σοι πικρά;
ΠΕ. σάφ' ἴσθι, σιγῇ γ' ὑπ' ἐλάταις καθήμενος.
ΔΙ. ἀλλ' ἐξιχνεύσουσίν σε, κἂν ἔλθῃς λάθρᾳ.
ΠΕ. ἀλλ' ἐμφανῶς· καλῶς γὰρ ἐξεῖπας τάδε.
ΔΙ. ἄγωμεν οὖν σε κἀπιχειρήσεις ὁδῷ;
ΠΕ. ἄγ' ὡς τάχιστα· τοῦ χρόνου δέ σοι φθονῶ.
ΔΙ. στεῖλαί νυν ἀμφὶ χρωτὶ βυσσίνους πέπλους.
ΠΕ. τί δῆ τόδ'; ἐς γυναῖκας ἐξ ἀνδρὸς τελῶ;
ΔΙ. μή σε κτάνωσιν, ἢν ἀνὴρ ὀφθῇς ἐκεῖ.
ΠΕ. εὖ γ' εἶπας αὖ τόδ'· ὡς τις εἶ πάλαι σοφός.
ΔΙ. Διόνυσος ἡμᾶς ἐξεμούσωσεν τάδε.
ΠΕ. πῶς οὖν γένοιτ' ἂν ἃ σύ με νουθετεῖς καλῶς;
ΔΙ. ἐγὼ στελῶ σε δωμάτων ἔσω μολών.

802. Dionyso tribuerunt Heath, Musgrave, Tyrwhitt (Diggle): notam omisit P | ὦ τᾶν Scaliger: ὅταν P 805. ἔς με P: ἐς ἐμὲ Diggle 808. μὴν P (Musurus): μὴ P | ξυνεθέμην – τοῦτό γ' ἔστι – τῷ θεῷ P, Murray, Dodds: ξυνεθέμην τοῦτό γ', ἴσθι, τῷ θεῷ Diggle (ἴσθι Musgrave; distinxit Elmsley) ξυνεθέμην τοῦτό γ' ἔς τι Tyrwhitt 814. ἐξῳνωμένας Elmsley: ἐξοινωμένας P 817. ἐξιχνεύσουσίν Ald. (-σουσί), Barnes, edd. | σε Musgrave, edd.: omisit P | ἔλθῃς Pierson: θέλῃς P 820. δέ σοι Nauck, edd.: δέ σ' οὐ P 821. νυν Canter, edd.: νιν P 824. αὖ τόδ'· ὡς Wecklein, edd.: αὐτὸ καὶ P

DIONISO Caro mio, c'è ancora un modo per sistemare tutto.
PENTEO Quale? Essere servo delle mie serve? <
DIONISO Io condurrò qui le donne, senza bisogno di armi.
PENTEO Ahi, quest'uomo mi sta tendendo una trappola!
DIONISO E quale, se voglio salvarti con le mie arti?
PENTEO C'è un'intesa tra voi, per continuare i baccanali.
DIONISO Ho un'intesa, sì: ma con il dio.
PENTEO (*ai servi, verso il palazzo*) Portatemi qui le armi. (*a Dioniso*) E tu, smetti di parlare. (*Si avvia.*)
DIONISO (*lancia un grido*) Aaah! (*Penteo s'arresta; qualcosa muta nel suo atteggiamento.*) Vuoi vedere le donne tutte insieme sul monte? <
PENTEO Oh, se lo voglio! Lo pagherei a peso d'oro.
DIONISO E come mai sei stato preso da questo gran desiderio?
PENTEO Soffrirò, a vederle ubriache.
DIONISO E tuttavia vuoi vedere ciò che ti farà patire?
PENTEO Certo, restando nascosto tra gli abeti.
DIONISO Ma ti daranno la caccia, anche se ti avvicinerai di nascosto.
PENTEO Allora mi mostrerò: hai parlato bene.
DIONISO Dunque, ti devo guidare, vuoi metterti in cammino?
PENTEO Guidami, presto. Il tempo stringe.
DIONISO Avvolgiti attorno al corpo una veste di bisso.
PENTEO Che vuol dire questo? Da uomo, finirò per essere donna? <
DIONISO Per non essere ucciso lassù, se scopriranno che sei uomo.
PENTEO Hai detto bene anche questo. Sei furbo, l'ho capito da un pezzo.
DIONISO Dioniso mi ha ispirato queste idee.
PENTEO E come potrò mettere in pratica i tuoi buoni consigli?
DIONISO Ti vestirò io, dentro la reggia.

ΠΕ. τίνα στολήν; ἦ θῆλυν; ἀλλ' αἰδὼς μ' ἔχει.
ΔΙ. οὐκέτι θεατὴς μαινάδων πρόθυμος εἶ·
ΠΕ. στολὴν δὲ τίνα φῆς ἀμφὶ χρῶτ' ἐμὸν βαλεῖν;
ΔΙ. κόμην μὲν ἐπὶ σῷ κρατὶ ταναὸν ἐκτενῶ.
ΠΕ. τὸ δεύτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι;
ΔΙ. πέπλοι ποδήρεις· ἐπὶ κάρᾳ δ' ἔσται μίτρα.
ΠΕ. ἦ καί τι πρὸς τοῖσδ' ἄλλο προσθήσεις ἐμοί;
ΔΙ. θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρας.
ΠΕ. οὐκ ἂν δυναίμην θῆλυν ἐνδῦναι στολήν.
ΔΙ. ἀλλ' αἷμα θήσεις συμβαλὼν βάκχαις μάχην.
ΠΕ. ὀρθῶς· μολεῖν χρὴ πρῶτον ἐς κατασκοπήν.
ΔΙ. σοφώτερον γοῦν ἢ κακοῖς θηρᾶν κακά.
ΠΕ. καὶ πῶς δι' ἄστεως εἶμι Καδμείους λαθών;
ΔΙ. ὁδοὺς ἐρήμους ἴμεν· ἐγὼ δ' ἡγήσομαι.
ΠΕ. πᾶν κρεῖσσον ὥστε μὴ 'γγελᾶν βάκχας ἐμοί.
ἐλθόντ' ἐς οἴκους ἂν δοκῇ βουλεύσομαι.
ΔΙ. ἔξεστι· πάντῃ τό γ' ἐμὸν εὐτρεπὲς πάρα.
ΠΕ. στείχοιμ' ἄν· ἢ γὰρ ὅπλ' ἔχων πορεύσομαι
ἢ τοῖσι σοῖσι πείσομαι βουλεύμασιν.
ΔΙ. γυναῖκες, ἀνὴρ ἐς βόλον καθίσταται,
ἥξει δὲ βάκχας, οὗ θανὼν δώσει δίκην.
Διόνυσε, νῦν σὸν ἔργον· οὐ γὰρ εἶ πρόσω·
τεισώμεθ' αὐτόν. πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν,
ἐνεὶς ἐλαφρὰν λύσσαν· ὡς φρονῶν μὲν εὖ
οὐ μὴ θελήσῃ θῆλυν ἐνδῦναι στολήν,
ἔξω δ' ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν ἐνδύσεται.

828. ἦ Ald.: ἢ P 829. interrogationem notauit Nauck 833. κάρᾳ Barnes, edd.: κάρα P 835. γε Hermann, edd.: τε P | δέρας P, Murray, Dodds: δέρος Wecklein, Diggle 836. post hunc uersum Sudas (α 3909 Adler) addidit ἄρρην πεφυκὼς καὶ γένους ἐξ ἄρρενος 838. ἐς P: εἰς Murray, Dodds 842. 'γγελᾶν Pierson, Reiske, edd.: γελᾶν P 843. ἂν Ald.: ἀν P | post hunc uersum lacunam indicauit Jackson 844. Dionyso tribuit Heath | εὐτρεπὲς Canter, edd.: εὐπρεπὲς P 846. τοῖσι σοῖσι πείσομαι Ald., edd.: τοῖς σοῖσι πείθομαι P 848. anteposuit Musgrave; probauerunt edd. | ἀνὴρ Matthiae, edd.: ἀνὴρ P 847. deleuit Middendorf «fortasse ἥξεις ... δώσεις» notauit Murray

PENTEO Con una veste da donna? Mi trattiene la vergogna.
DIONISO Allora non desideri più vedere le menadi?
PENTEO Quale abito dici che dovrò indossare?
DIONISO Ti porrò sul capo un'acconciatura di lunghi capelli, sciolti.
PENTEO E il secondo ornamento, quale sarà?
DIONISO Un peplo lungo sino ai piedi e sul capo una mitra.
PENTEO E oltre a questo, che altro mi farai indossare?
DIONISO Il tirso, tra le mani, e una pelle screziata di cerbiatto.
PENTEO Ma non potrei mai indossare vesti da donna!
DIONISO Allora dovrai versare sangue, venuto a battaglia con le baccanti.
PENTEO È vero. Prima conviene andare in esplorazione.
DIONISO È più prudente, invece che andare a caccia di altri guai.
PENTEO Come riuscirò ad attraversare la città, di nascosto ai Tebani?
DIONISO Passeremo per strade solitarie: ti guiderò io.
PENTEO Tutto è meglio, piuttosto che essere deriso dalle baccanti. Entrato in casa, prenderò la decisione.
DIONISO Sia pure. Sono disposto a tutto, per te.
PENTEO Vado. Salirò sul monte in armi, oppure darò ascolto ai tuoi consigli. (*Rientra nella reggia.*)
DIONISO Donne, l'uomo è caduto nella rete. Andrà dalle baccanti, e là sconterà le sue colpe con la morte. Dioniso, ora tocca a te. Tu non sei lontano: puniamolo! Prima, fallo uscire di senno, ispirandogli una leggera follia. Se ragiona, non vorrà <
mai vestirsi da donna, ma se lo porti fuori di senno si travesti-

χρῄζω δέ νιν γέλωτα Θηβαίοις ὀφλεῖν
γυναικόμορφον ἀγόμενον δι' ἄστεως
ἐκ τῶν ἀπειλῶν τῶν πρίν, αἷσι δεινὸς ἦν.
ἀλλ' εἶμι κόσμον ὅνπερ εἰς Ἅιδου λαβὼν
ἄπεισι μητρὸς ἐκ χεροῖν κατασφαγείς,
Πενθεῖ προσάψων· γνώσεται δὲ τὸν Διὸς
Διόνυσον, ὃς πέφυκεν ἐν τέλει θεὸς
δεινότατος, ἀνθρώποισι δ' ἠπιώτατος.

XO. ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς str.
θήσω ποτὲ λευκὸν
πόδ' ἀναβακχεύουσα,
δέραν' εἰς αἰθέρα δροσερὸν
ῥίπτουσ', ὡς νεβρὸς χλοεραῖς
ἐμπαίζουσα λείμακος ἡ-
δοναῖς, ἁνίκ' ἂν φοβερὰν
φύγῃ θήραν ἔξω φυλακᾶς
εὐπλέκτων ὑπὲρ ἀρκύων,
θωύσσων δὲ κυναγέτας
συντείνῃ δράμημα κυνῶν,
μόχθοις δ' ὠκυδρόμοις ἀέλλαις
θρῴσκῃ πεδίον
παραποτάμιον, ἡδομένα
βροτῶν ἐρημίαις
σκιαροκόμοιό τ' ἔρνεσιν ὕλας;

854. ὀφλεῖν Elmsley: ὄφλειν P 860. ὃς P, Murray, Dodds: ὡς Jacobs, Diggle | ἐν τέλει θεὸς P: «= τελείως θεός» notauit Murray ἐν μέρει θεὸς Diggle 862. παννυχίοις Ald.: πανυχίοισι P (πανν- P^2) 865. δέραν Elmsley: δέρην P | εἰς αἰθέρα P: αἰθέρ' ἐς Musgrave 868. ἁνίκ' Diggle: ἡνίκ' P 868-9. φοβερὰν ... θήραν Nauck, Murray, Dodds, Diggle: φοβερὰν ... θήραμ' P φοβερὸν ... θήραμ' Ald., Kopff 872. δράμημα Cobet, edd.: δρόμημα P 873. δ' Matthiae, Diggle: τ' P, Murray, Dodds | ἀέλλαις Lomiento: τ' ἀέλλαις P, Murray, Dodds ἀέλλας Hermann, Diggle 874b. παραποτάμιον Reiske, edd.: παρὰ ποτάμιον P 876. σκιαροκόμοιό τ' ἔρνεσιν Nauck, edd.: σκιαροκόμου θ' ἔρνεσιν P σκιαροκόμου τ' ἐν ἔρνεσιν Ald.

rà. Voglio che tutti i Tebani lo deridano, mentre lo conduco per la città trasformato in femmina, dopo le sue arroganti parole di prima, con cui spaventava. Ora vado per adornare Penteo con la veste con cui scenderà all'Ade, sgozzato dalle mani di sua madre: e imparerà a conoscere Dioniso, figlio di Zeus: un dio vero, e per gli uomini, dolcissimo e terribile. (*Entra anch'egli nella reggia.*)

CORO Danzerò nella notte, <
bianche gambe che guizzano nel baccanale?
Rovescerò la testa,
verso il cielo umido di rugiada?
Come una cerbiatta:
gioca, nel verde piacere del prato, <
quando sfugge alla caccia, al terrore.
Supera fitte reti, d'un balzo,
oltre la trappola.
Grida il cacciatore,
i cani si tendono nell'inseguimento.
Salti per la pianura,
lungo il fiume, rapida come la tempesta.
Fuga veloce.
Felicità: lontana dagli uomini,
germogli nella selva di luci e di ombre.

τί τὸ σοφόν, ἢ τί τὸ κάλλιον efim.
παρὰ θεῶν γέρας ἐν βροτοῖς
ἢ χεῖρ' ὑπὲρ κορυφᾶς
τῶν ἐχθρῶν κρείσσω κατέχειν;
ὅτι καλὸν φίλον αἰεί.

ὁρμᾶται μόλις, ἀλλ' ὅμως ant.
πιστόν ⟨⏑⟩ τὸ θεῖον
σθένος· ἀπευθύνει δὲ
βροτῶν τούς τ' ἀγνωμοσύναν τι-
μῶντας καὶ μὴ τὰ θεῶν
αὔξοντας σὺν μαινομένᾳ
δόξᾳ. κρυπτεύουσι δὲ ποι-
κίλως δαρὸν χρόνου πόδα καὶ
θηρῶσιν τὸν ἄσεπτον· οὐ
γὰρ κρεῖσσόν ποτε τῶν νόμων
γιγνώσκειν χρὴ καὶ μελετᾶν.
κούφα γὰρ δαπάνα νομίζειν
ἰσχὺν τόδ' ἔχειν,
ὅτι ποτ' ἄρα τὸ δαιμόνιον,
τό τ' ἐν χρόνῳ μακρῷ
νόμιμον ἀεὶ φύσει τε πεφυκός.

τί τὸ σοφόν, ἢ τί τὸ κάλλιον efim.
παρὰ θεῶν γέρας ἐν βροτοῖς
ἢ χεῖρ' ὑπὲρ κορυφᾶς
τῶν ἐχθρῶν κρείσσω κατέχειν;
ὅτι καλὸν φίλον αἰεί.

εὐδαίμων μὲν ὃς ἐκ θαλάσσας ep.
ἔφυγε χεῖμα, λιμένα δ' ἔκιχεν·

877. intra cruces posuit Diggle 881. αἰεί Bothe: ἀεί P 883. ⟨⏑⟩ τὸ: ⟨τι⟩ τὸ Nauck, Murray, Dodds, Diggle τό ⟨γε⟩ Ald., Kopff 887. σὺν μαινομένᾳ Barnes, edd.: συμμαινομένα P^2 σημαινομένα P 890. θηρῶσιν Ald., edd.: θηρῶσι P 892. καὶ Ald., edd.: καὶ καὶ P 894a. τόδ' Heath, edd.: τ' P 902. θαλάσσας Brunck, edd.: θαλάσσης P

Cos'è mai la saggezza? <
Quale il dono più bello
degli dèi ai mortali?
Calcare la mano sul capo ai nemici, forte.
Bello è ciò che ci è caro.

Si muove lenta, <
ma non fallisce,
la forza degli dèi.
Travolge l'uomo insensato,
che non considera grandi gli dèi,
e s'accompagna a una mente in delirio.
Nascondono il tardo passo del tempo,
abilmente, ma alla fine catturano l'empio.
Non cercate, non operate nulla
che sia superiore alle leggi.
Lieve spesa è pensare
che questo soltanto ha valore:
il divino qualunque esso sia,
e la legge è figlia di un tempo lunghissimo
che ha la sua origine nella natura.

Cos'è mai la saggezza?
Quale il dono più bello
degli dèi ai mortali?
Calcare la mano sul capo ai nemici, forte.
Bello è ciò che ci è caro.

Beato chi scampa alla tempesta,
sul mare, ed entra nel porto,

εὐδαίμων δ' ὃς ὕπερθε μόχθων
ἐγένεθ'· ἕτερα δ' ἕτερος ἕτερον
ὄλβῳ καὶ δυνάμει παρῆλθεν.
μυρίαι μυρίοισιν
ἔτ' εἰσὶν ἐλπίδες· αἱ μὲν
τελευτῶσιν ἐν ὄλβῳ
βροτοῖς, αἱ δ' ἀπέβασαν·
τὸ δὲ κατ' ἦμαρ
ὅτῳ βίοτος εὐδαίμων μακαρίζω.

ΔΙ. σὲ τὸν πρόθυμον ὄνθ' ἃ μὴ χρεὼν ὁρᾶν
σπεύδοντά τ' ἀσπούδαστα, Πενθέα λέγω,
ἔξιθι πάροιθε δωμάτων, ὄφθητί μοι,
σκευὴν γυναικὸς μαινάδος βάκχης ἔχων,
μητρός τε τῆς σῆς καὶ λόχου κατάσκοπος·
πρέπεις δὲ Κάδμου θυγατέρων μορφὴν μιᾷ.

ΠΕ. καὶ μὴν ὁρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ,
δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἑπτάστομον·
καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς
καὶ σῷ κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.
ἀλλ' ἦ ποτ' ἦσθα θήρ; τεταύρωσαι γὰρ οὖν.

ΔΙ. ὁ θεὸς ὁμαρτεῖ, πρόσθεν ὢν οὐκ εὐμενής,
ἔνσπονδος ἡμῖν· νῦν δ' ὁρᾷς ἃ χρή σ' ὁρᾶν.

ΠΕ. τί φαίνομαι δῆτ'; οὐχὶ τὴν Ἰνοῦς στάσιν
ἢ τὴν Ἀγαυῆς ἑστάναι, μητρός γ' ἐμῆς;

ΔΙ. αὐτὰς ἐκείνας εἰσορᾶν δοκῶ σ' ὁρῶν.
ἀλλ' ἐξ ἕδρας σοι πλόκαμος ἐξέστηχ' ὅδε,
οὐχ ὡς ἐγώ νιν ὑπὸ μίτρᾳ καθήρμοσα.

905. ἕτερα Bothe, Elmsley, Diggle: ἑτέρᾳ P (ἑτέρᾳ Murray, Dodds, Kopff) 907-8. μυρίοισιν ἔτ' P: τ' ἔτι μυρίοις Hartung δ' ἔτι μυρίοισιν Schoene δ' ἔτι μυρίοις Paley, edd. 910a. ἀπέβασαν Diggle: ἀπέβησαν P, Murray, Dodds ἐμάτησαν Stadtmüller 913. σπεύδοντά Ald.: σπένδοντά P 917. μορφὴν Musgrave: μορφῇ P μορφῇ Brunck, qui transposuit μορφῇ δὲ ... πρέπεις μιᾷ. 923. Dionyso tribuit Tyrwhitt: Pentheo continuat P | ὢν P^2: ὂν P 929. καθήρμοσα P^2: καθώρμισα P

beato chi pone il piede al di là della pena.
In vario modo l'uno supera l'altro:
ricchezza, potere.
Infinite le attese, infiniti gli uomini:
alcune giungono a un fine felice,
altre balenano via.
Beato chi giorno dopo giorno
sa vivere la sua gioia.

DIONISO (*esce dalla reggia*) Dico a te, Penteo, che brami vedere ciò che non andrebbe visto e ti avvii verso cose che bisognerebbe evitare: esci dalla reggia, fa' che ti guardi così abbigliato da donna, da menade, da baccante, tu che vuoi spiare tua madre e il suo stuolo.
(*Esce Penteo, travestito da baccante.*) Davvero sembri una delle figlie di Cadmo.

PENTEO Mi pare di vedere due soli, e Tebe dalle sette porte si è sdoppiata. E tu, che mi conduci, mi sembri un toro, e al tuo capo sono spuntate corna taurine. Ma tu fosti mai bestia selvaggia? Ora sei divenuto toro.

DIONISO Il dio ci accompagna. Prima non era propizio, ma ora ha fatto la pace con noi. Ora sì vedi ciò che devi vedere.

PENTEO Come ti sembro? Ho il portamento di Ino o di Agave, mia madre?

DIONISO Vedendo te, mi pare di vedere loro. Ma questo ricciolo è uscito di posto. Non l'avevo acconciato così, sotto la mitra.

ΠΕ. ἔνδον προσείων αὐτὸν ἀνασείων τ' ἐγὼ
καὶ βακχιάζων ἐξ ἕδρας μεθώρμισα.
ΔΙ. ἀλλ' αὐτὸν ἡμεῖς, οἷς σε θεραπεύειν μέλει,
πάλιν καταστελοῦμεν· ἀλλ' ὄρθου κάρα.
ΠΕ. ἰδού, σὺ κόσμει· σοὶ γὰρ ἀνακείμεσθα δή.
ΔΙ. ζῶναί τέ σοι χαλῶσι κοὐχ ἑξῆς πέπλων
στολίδες ὑπὸ σφυροῖσι τείνουσιν σέθεν.
ΠΕ. κἀμοὶ δοκοῦσι παρά γε δεξιὸν πόδα·
τἀνθένδε δ' ὀρθῶς παρὰ τένοντ' ἔχει πέπλος.
ΔΙ. ἦ πού με τῶν σῶν πρῶτον ἠγήσῃ φίλων,
ὅταν παρὰ λόγον σώφρονας βάκχας ἴδῃς.
ΠΕ. πότερα δὲ θύρσον δεξιᾷ λαβὼν χερὶ
ἢ τῇδε, βάκχῃ μᾶλλον εἰκασθήσομαι;
ΔΙ. ἐν δεξιᾷ χρὴ χἄμα δεξιῷ ποδὶ
αἴρειν νιν· αἰνῶ δ' ὅτι μεθέστηκας φρενῶν.
ΠΕ. ἆρ' ἂν δυναίμην τὰς Κιθαιρῶνος πτυχὰς
αὐταῖσι βάκχαις τοῖς ἐμοῖς ὤμοις φέρειν;
ΔΙ. δύναι' ἄν, εἰ βούλοιο· τὰς δὲ πρὶν φρένας
οὐκ εἶχες ὑγιεῖς, νῦν δ' ἔχεις οἵας σε δεῖ.
ΠΕ. μοχλοὺς φέρωμεν; ἢ χεροῖν ἀνασπάσω
κορυφαῖς ὑποβαλὼν ὦμον ἢ βραχίονα;
ΔΙ. μὴ σύ γε τὰ Νυμφῶν διολέσῃς ἱδρύματα
καὶ Πανὸς ἕδρας ἔνθ' ἔχει συρίγματα.
ΠΕ. καλῶς ἔλεξας· οὐ σθένει νικητέον
γυναῖκας· ἐλάταισιν δ' ἐμὸν κρύψω δέμας.
ΔΙ. κρύψῃ σὺ κρύψιν ἥν σε κρυφθῆναι χρεών,
ἐλθόντα δόλιον μαινάδων κατάσκοπον.

930-1. uersus scripsit in margine P^2 940. παρὰ λόγον Ald., edd.: παραλόγον P παράλογον Porson 941. δεξιᾷ P^2: δεξιὸν P 944. αἴρειν Ald., edd.: αἴρει P 946. αὐταῖσι ἐλάταις Valckenaer, cf. schol. Eur. Phoen. 3 αὐτῆσιν ἐλάταις 951. τὰ Stephanus, edd.: τᾶν P 952. Πανὸς Brodeau, edd.: καπνὸς P 953. καλῶς P^2: καλῶν P 954. ἐλάταισιν Barnes, Murray, Dodds, Kopff: ἐλάταισι P ⟨ὑπ'⟩ (uel ⟨ἐν⟩) ἐλάταις Diggle (cf. u. 816) 955. κρυφθῆναι Ald., edd.: κρυφῆναι P

PENTEO Nella reggia, mentre scrollavo il capo avanti e indietro e facevo il baccante, l'ho fatto uscire di posto.

DIONISO Lo riaggiusterò io, a cui spetta prendermi cura di te. Alza la testa. (*Si avvicina e gli riassetta il ricciolo; Penteo tiene la testa sollevata, mostrando al pubblico il suo trucco femminile.*)

PENTEO Ecco, truccami tu. Sono nelle tue mani.

DIONISO La cintura si è allentata, le pieghe del peplo non scendono diritte sulle caviglie.

PENTEO (*si osserva*) Pare anche a me, sul piede destro. Dall'altra parte il peplo cade giusto sul tallone. (*Dioniso riassetta il peplo a Penteo.*)

DIONISO Certo mi considererai il primo dei tuoi amici, quando vedrai, contro ogni aspettativa, che le baccanti non sono svergognate.

PENTEO Per assomigliare meglio a una baccante, devo impugnare il tirso con la destra o con l'altra mano?

DIONISO Con la destra, e lo devi sollevare insieme al piede destro, nella danza. Sono felice che tu abbia mutato il tuo pensiero.

PENTEO E ora, potrei sollevare sulle mie spalle il Citerone, con le sue balze e tutte le baccanti insieme?

DIONISO Potresti, se lo volessi. Prima non eri sano di mente, ora sei come dovresti essere.

PENTEO Dovremo portare delle leve, o potrò svellere le cime con le mani, facendo forza con braccia e spalle?

DIONISO Ma non distruggere la sede delle ninfe, e i luoghi dove Pan suona il flauto.

PENTEO Hai detto bene, non bisogna vincere le donne con la forza. Mi nasconderò tra gli abeti.

DIONISO Bisogna che ti nasconda nel nascondiglio adatto, tu che di nascosto vai a spiare le baccanti.

ΠΕ. καὶ μὴν δοκῶ σφας ἐν λόχμαις ὄρνιθας ὡς
λέκτρων ἔχεσθαι φιλτάτοις ἐν ἔρκεσιν.
ΔΙ. οὐκοῦν ἐπ' αὐτὸ τοῦτ' ἀποστέλλῃ φύλαξ·
960 λήψῃ δ' ἴσως σφας, ἢν σὺ μὴ ληφθῇς πάρος.
ΠΕ. κόμιζε διὰ μέσης με Θηβαίας χθονός·
μόνος γὰρ αὐτῶν εἰμ' ἀνὴρ τολμῶν τόδε.
ΔΙ. μόνος σὺ πόλεως τῆσδ' ὑπερκάμνεις, μόνος·
τοιγάρ σ' ἀγῶνες ἀναμένουσιν οὓς ἐχρῆν.
965 ἕπου δέ· πομπὸς εἶμ' ἐγὼ σωτήριος,
κεῖθεν δ' ἀπάξει σ' ἄλλος.
ΠΕ. ἡ τεκοῦσά γε.
ΔΙ. ἐπίσημον ὄντα πᾶσιν.
ΠΕ. ἐπὶ τόδ' ἔρχομαι.
ΔΙ. φερόμενος ἥξεις...
ΠΕ. ἁβρότητ' ἐμὴν λέγεις.
ΔΙ. ἐν χερσὶ μητρός.
ΠΕ. καὶ τρυφᾶν μ' ἀναγκάσεις.
970 ΔΙ. τρυφάς γε τοιάσδε.
ΠΕ. ἀξίων μὲν ἅπτομαι.
ΔΙ. δεινὸς σὺ δεινὸς κἀπὶ δεῖν' ἔρχῃ πάθη,
ὥστ' οὐρανῷ στηρίζον εὐρήσεις κλέος.
ἔκτειν', Ἀγαυή, χεῖρας αἵ θ' ὁμόσποροι
Κάδμου θυγατέρες· τὸν νεανίαν ἄγω
975 τόνδ' εἰς ἀγῶνα μέγαν, ὁ νικήσων δ' ἐγὼ
καὶ Βρόμιος ἔσται. τἄλλα δ' αὐτὸ σημανεῖ.

ΧΟ. ἴτε θοαὶ Λύσσας κύνες, ἴτ' εἰς ὄρος, str.
θίασον ἔνθ' ἔχουσι Κάδμου κόραι·
ἀνοιστρήσατέ νιν

959. οὐκοῦν P, Murray, Dodds, Kopff: οὔκουν Wecklein, Diggle (interrogationis signo adposito) 962. αὐτῶν εἰμ' Elmsley, edd.: εἶμ' αὐτῶν P 965. πομπὸς Murray (secludens [δ']), edd.: πομπὸς δ' P 977. Λύσσας Elmsley, edd.: λύσσης P

PENTEO A mio parere, ora stanno tra i cespugli, come uccelli, prese nelle dolcissime reti d'amore. <

DIONISO È proprio per questo che parti a esplorare. Forse le sorprenderai, a meno che prima non sia sorpreso tu.

PENTEO Guidami attraverso il territorio di Tebe. Io sono l'unico uomo a osare, tra tutti.

DIONISO Tu, tu solo ti affatichi per questa città. Per questo ti attendono le prove che ti erano dovute. Seguimi. Io sono la tua scorta di salvezza. Qualcun altro ti ricondurrà da lassù.

PENTEO Mia madre, vuoi dire.

DIONISO E sarai sotto gli occhi di tutti.

PENTEO È per questo che mi avvio.

DIONISO Ritornerai trasportato...

PENTEO Che finezza!

DIONISO ... tra le braccia di tua madre.

PENTEO Che delizie!

DIONISO Delizie, davvero.

PENTEO Quelle che mi merito.

DIONISO Sei un uomo tremendo, e ti avvii a cose tremende: troverai una gloria che si alzerà sino al cielo. Agave e voi, figlie di Cadmo, nate dallo stesso seme, tendete le mani: conduco questo giovane verso una grande sfida. Il vincitore sarò io, insieme a Bromio. Il resto, parlerà da sé. (*Escono insieme, verso il Citerone.*)

CORO Veloci cagne di Lissa, <
correte correte sul monte,
al tiaso delle figlie di Cadmo,
colpitele con lo sperone della follia,

ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ
μαινάδων κατάσκοπον λυσσώδη.
μάτηρ πρῶτά νιν λευρᾶς ἀπὸ πέτρας
ἢ σκόλοπος ὄψεται
δοκεύοντα, μαινάσιν δ' ἀπύσει·
τίς ὅδε Καδμειῶν μαστὴρ ὀρειδρόμων
ἐς ὄρος ἐς ὄρος ἔμολ' ἔμολεν, ὦ βάκχαι;
τίς ἄρα νιν ἔτεκεν;
οὐ γὰρ ἐξ αἵματος
γυναικῶν ὅδ' ἔφυ,
λεαίνας δέ τινος ἢ Γοργόνων
Λιβυσσᾶν γένος.

ἴτω δίκα φανερός, efim.
ἴτω ξιφηφόρος
φονεύουσα λαιμῶν διαμπὰξ
τὸν ἄθεον ἄνομον ἄδικον
Ἐχίονος γόνον γηγενῆ·

ὃς ἀδίκῳ γνώμᾳ παρανόμῳ τ' ὀργᾷ ant.
περὶ ⟨σὰ⟩ βάκχι' ὄργια ματρός τε σᾶς
μανείσᾳ πραπίδι
παρακόπῳ τε λήματι στέλλεται,
τἀνίκατον ὡς κρατήσων βίᾳ.

981. μαινάδων κατάσκοπον λυσσώδη P: λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων Bothe, edd. 983. ἢ σκόλοπος P, Murray, Dodds: intra cruces Diggle εὔσκοπος Nauck ἢ σκόπελος Wecklein, Kopff 984. μαινάσιν Ald.: μαινάσι P 985. Καδμειῶν μαστὴρ ὀρειδρόμων Lomiento: Καδμείων μαστὴρ ὀριοδρόμων P Καδμείων μαστὴρ ὀριδρόμων Kirchhoff ὀρειδρόμων μαστὴρ Καδμειᾶν Diggle 986. ἐς … ἐς Ald.: εἰς … εἰς P | ἔμολ' ἔμολεν Elmsley: ἔμολεν ἔμολεν P 988-9. ὅδ' ἔφυ … ἢ Γοργόνων P: ἔφυ … ὅδ' ἢ Γοργόνων Hermann, edd. 993/4. λαιμῶν Tyrwhitt, edd.: δαίμων P (cf. u. 1013/4) 998. περὶ ⟨σὰ⟩ βάκχι' ὄργια ματρός τε σᾶς Murray, Dodds, Kopff (⟨σά⟩ Scaliger): περὶ βάκχι' ὄργια ματρός τε σᾶς P, Diggle (intra cruces) 999. μανείσᾳ Brodeau, edd.: μανεῖσα P 1001. τἀνίκατον Wilamowitz, edd.: τὰν ἀνίκατον P

che s'avventino contro il pazzo in vesti da donna
che venne a spiare le menadi.
Scruta da una pietra scabra,
da un masso, ma lo avvisterà prima tra tutte la madre
e griderà alle baccanti:
«Chi è questa spia delle donne Cadmee
che corrono sulle montagne?
Giunge qui al monte,
giunge al monte, baccanti!
Chi lo generò? Non una donna:
una leonessa,
sua razza sono le Gorgoni libiche».

Sì! Venga giustizia, si manifesti,
venga armata di spada, trapassi la gola dell'ateo, criminale,
ingiusto seme di Echione,
il figlio della terra.

Ingiusto pensiero, un furore
che oltrepassa le leggi
lo muovono contro i tuoi riti, Bacco,
contro i riti della Grande Madre.
Mente folle, un pensiero lacerato.
Pretende di vincere l'invincibile, con la sua forza.

γνώμαν σώφρονα θάνατος ἀπροφάσιστος
εἰς τὰ θεῶν ἔφυ
βροτείως τ' ἔχειν ἄλυπος βίος.
τὸ σοφὸν οὐ φθονῶ· χαίρω θηρεύου-
σα τάδ' ἕτερα μεγάλα φανερά τ' †ὧν ἀεὶ
ἐπὶ τὰ καλὰ βίον,†
ἦμαρ ἐς νύκτα τ' εὐ-
αγοῦντ' εὐσεβεῖν,
τὰ δ' ἔξω νόμιμα δίκας ἐκβαλόν-
τα τιμᾶν θεούς.

ἴτω δίκα φανερός, efim.
ἴτω ξιφηφόρος
φονεύουσα λαιμῶν διαμπὰξ
τὸν ἄθεον ἄνομον ἄδικον
Ἐχίονος γόνον γηγενῆ.

φάνηθι ταῦρος ἢ πολύκρανος ἰδεῖν ep.
δράκων ἢ πυριφλέγων ὁρᾶσθαι λέων.
ἴθ', ὦ Βάκχε, θηραγρότᾳ βακχᾶν
γελῶντι προσώπῳ
περίβαλε βρόχον ἐπὶ θανάσιμον ἀγέλαν
πεσόντι τὰν μαινάδων.

1002-7. intra cruces posuit Diggle 1002. γνώμαν σώφρονα P: γνωμᾶν σωφρόνα Murray, Dodds, Kopff sed uix sanus 1004. βροτείως Murray, Dodds: βροτείῳ P, Kopff, Diggle (βροτείω) 1005. φθονῶ Heath, Murray, Dodds: φθόνω P 1005-6. χαίρω θηρεύουσα P: καιρῷ θηρεύουσι Musgrave 1006. τάδ' Heath et alii: τὰ δ' P | φανερὰ τῶν ἀεὶ P φανερά τ'· ὦ, νάει⟨ν⟩ Murray, Dodds φανέρ' ἄγοντ' ἀεὶ Fix φανερά τ' ὄντ'· ἄγει δ' Kopff (τ' ὄντ' Musgrave) 1007b-8. εὐαγοῦντ' Hermann, edd.: εὖ ἄγουντ' P 1013/4. λαιμῶν Tyrwhitt, edd.: δαίμων P (cf. u. 993/4) 1016. γόνον Elmsley, Diggle: τόκον P, Murray, Dodds, Kopff 1020. θηραγρότᾳ P (θηραγρότα secunda manus, θηραγρώτα prima manus): θηραγρευτᾷ Dindorf, Murray, Dodds θὴρ ἀγρευτᾷ Kopff, Diggle θὴρ θηραγρέτᾳ Tyrrell 1021. γελῶντι προσώπῳ P, Murray, Dodds: προσώπῳ γελῶντι Kopff, Diggle 1022. ἐπὶ θανάσιμον P: θανάσιμον ἐπ' Fix θανάσιμον ὑπ' Bruhn, edd. 1023. πεσόντι Scaliger, edd.: πεσόντα P

Ma una morte immediata rende prudenti, col dio.
Stare nei limiti dell'uomo:
è una vita senza dolore.
Non voglio una sottile sapienza,
mia gioia è cercare
altri beni, grandi e chiari:
vivere serena, i giorni e le notti,
essere pura, evitare ciò che va oltre giustizia
e rendere onore agli dèi.

Sì! Venga giustizia, si manifesti,
venga armata di spada, trapassi la gola dell'ateo, criminale,
ingiusto seme di Echione,
il figlio della terra.

Mostrati, Bacco:
toro, serpente di molte teste,
leone dall'alito di fuoco.
Vieni, Bacco, con volto sereno
attorno al capo di chi caccia baccanti
getta un laccio di morte.
Cadrà, ucciso da una mandria di menadi.

(*Entra, provenendo dal Citerone, un secondo messaggero.*)

ΑΓΓΕΛΟΣ ⟨Β⟩

ὦ δῶμ' ὃ πρίν ποτ' ηὐτύχεις ἀν' Ἑλλάδα
Σιδωνίου γέροντος, ὃς τὸ γηγενὲς
δράκοντος ἔσπειρ' ὄφιος ἐν γαίᾳ θέρος,
ὡς σε στενάζω, δοῦλος ὢν μὲν ἀλλ' ὅμως
[χρηστοῖσι δούλοις συμφορὰ τὰ δεσποτῶν].

ΧΟ. τί δ' ἔστιν; ἐκ βακχῶν τι μηνύεις νέον;

ΑΓ. ⟨Β⟩ Πενθεὺς ὄλωλε, παῖς Ἐχίονος πατρός.

ΧΟ. ὦναξ Βρόμιε, θεὸς φαίνῃ μέγας.

ΑΓ. ⟨Β⟩ πῶς φῄς; τί τοῦτ' ἔλεξας; ἦ 'πὶ τοῖς ἐμοῖς
χαίρεις κακῶς πράσσουσι δεσπόταις, γύναι;

ΧΟ. εὐάζω ξένα μέλεσι βαρβάροις·
οὐκέτι γὰρ δεσμῶν ὑπὸ φόβῳ πτήσσω.

ΑΓ. ⟨Β⟩ Θήβας δ' ἀνάνδρους ὧδ' ἄγεις ⟨× _ ⏑ _
× _ ⏑ _ × _ ⏑ _ × _ ⏑ _⟩ ;

ΧΟ. ὁ Διόνυσος ὁ Διόνυσος, οὐ Θῆβαι
κράτος ἔχουσ' ἐμόν.

ΑΓ. ⟨Β⟩ συγγνωστὰ μέν σοι, πλὴν ἐπ' ἐξειργασμένοις
κακοῖσι χαίρειν, ὦ γυναῖκες, οὐ καλόν.

ΧΟ. ἔνεπέ μοι, φράσον· τίνι μόρῳ θνήσκει
ἄδικος ἄδικά τ' ἐκπορίζων ἀνήρ;

ΑΓ. ⟨Β⟩ ἐπεὶ θεράπνας τῆσδε Θηβαίας χθονὸς
λιπόντες ἐξέβημεν Ἀσωποῦ ῥοάς,
λέπας Κιθαιρώνειον εἰσεβάλλομεν

1024. ηὐτύχεις Heath, Diggle: εὐτυχεῖς P εὐτύχεις Murray, Dodds, Kopff | ἀν' P^2: ἐν P 1025-6. deleuerunt Middendorf, Diggle 1025. ὃς P^2, Chr. Pat. 1648: ὡς P 1026. ὄφιος P: Ὄφεος (nomen proprium) Wilamowitz, Murray, Dodds 1028. deleuit Dobree (cf. Eur. Med. 54), secluserunt edd. | τὰ codd. Medeae, edd.: τῶν P 1029. τι μηνύεις Brunck, edd.: τί μηνύεις P 1031. «Claudicat metrum» notauit Murray, inter cruces posuit Diggle | θεὸς ⟨θεὸς⟩ Hermann Βρόμιος⟨, ὡς⟩ Willink θεὸς ⟨ὡς⟩ Hense sed uid. App. metr. p. 288 | ⟨σὺ⟩ φαίνῃ Kirchhoff (cf. Chr. Pat. 2100, 2542) 1032. ἦ Brunck, Diggle: ἦ P 1036a. lacunam indicauit Brunck 1036b. lacunam (et interrogationem) indicauit Seidler 1037. ὁ Διόνυσος ὁ Διόνυσος P, Murray, Dodds, Diggle: ὁ Διόνυσος [ὁ Διόνυσος] Kopff (qui integrauit Καδμεῖαι post Θῆβαι) 1039. notam αγγ. Ald. (ad u. 1040 praescripsit P) 1044. ῥοάς Ald.: ῥοᾶς P

SECONDO MESSAGGERO
Un tempo eri felice, in Grecia, o casata del vecchio di Sidone <
che seminò la messe di un drago, del serpente terrestre. Come
ti compiango, anche se sono soltanto uno schiavo!

CORIFEA Che succede? Che novità ci porti da parte delle baccanti?

SECONDO MESSAGGERO Il figlio di Echione, Penteo, è morto.

CORIFEA Signore Bromio, ti riveli un dio grande!

SECONDO MESSAGGERO Donna, che dici? Perché queste parole? Ti rallegri per le sciagure dei miei padroni?

CORO Sono straniera, canto l'evoè in ritmi barbari. Non temo più le catene.

SECONDO MESSAGGERO Pensi che Tebe sia così vile ⟨...⟩?

CORIFEA Dioniso, Dioniso, non Tebe ha dominio
su me.

SECONDO MESSAGGERO Bisogna perdonarti. Eppure, donne, non è bello gioire quando accade una sciagura.

CORIFEA Parla, dimmi come morì quell'uomo ingiusto, quell'artefice di misfatti.

SECONDO MESSAGGERO Usciti dai sobborghi di Tebe attraversammo le correnti dell'Asopo e ci inerpicammo su per le pendi-

Πενθεύς τε κἀγώ – δεσπότῃ γὰρ εἰπόμην –
ξένος θ' ὃς ἡμῖν πομπὸς ἦν θεωρίας.
πρῶτον μὲν οὖν χλοηρὸν ἵζομεν νάπος,
τά τ' ἐκ ποδῶν σιγηλὰ καὶ γλώσσης ἄπο
σῴζοντες, ὡς ὁρῷμεν οὐχ ὁρώμενοι.
ἦν δ' ἄγκος ἀμφίκρημνον, ὕδασι διάβροχον,
πεύκαισι συσκιάζον, ἔνθα μαινάδες
καθῆντ' ἔχουσαι χεῖρας ἐν τερπνοῖς πόνοις.
αἱ μὲν γὰρ αὐτῶν θύρσον ἐκλελοιπότα
κισσῷ κομήτην αὖθις ἐξανέστεφον,
αἱ δ', ἐκλιποῦσαι ποικίλ' ὡς πῶλοι ζυγά,
βακχεῖον ἀντέκλαζον ἀλλήλαις μέλος.
Πενθεὺς δ' ὁ τλήμων θῆλυν οὐχ ὁρῶν ὄχλον
ἔλεξε τοιάδ'· ὦ ξέν', οὗ μὲν ἕσταμεν,
οὐκ ἐξικνοῦμαι μαινάδων ὅσσοις νόθων·
ὄχθων δ' ἔπ', ἀμβὰς ἐς ἐλάτην ὑψαύχενα,
ἴδοιμ' ἂν ὀρθῶς μαινάδων αἰσχρουργίαν.
τοὐντεῦθεν ἤδη τοῦ ξένου ⟨τὸ⟩ θαῦμ' ὁρῶ·
λαβὼν γὰρ ἐλάτης οὐράνιον ἄκρον κλάδον
κατῆγεν, ἦγεν, ἦγεν ἐς μέλαν πέδον·
κυκλοῦτο δ' ὥστε τόξον ἢ κυρτὸς τροχὸς
τόρνῳ γραφόμενος περιφορὰν ἕλκει δρόμον·
ὡς κλῶν' ὄρειον ὁ ξένος χεροῖν ἄγων
ἔκαμπτεν ἐς γῆν, ἔργματ' οὐχὶ θνητὰ δρῶν.
Πενθέα δ' ἱδρύσας ἐλατίνων ὄζων ἔπι

1048. χλοηρὸν Chr. Pat. 676: ποιηρὸν Ald. (]ηρὸν P.Berol. 17059) πικρὸν P 1051. ἀμφίκρημνον P: ὑψίκρημνον schol. B. in Hephaest. pp. 282, 11 et 312, 7 Consbruck ὑψίκομον Anecd. Metr. Chisiana, p. 26 Mangelsdorf 1053. καθῆντ' Elmsley: κάθηντ' P 1055. αὖθις Ald.: αὖτις P 1060. μαινάδων … νόθων P, Murray, Dodds, Kopff: μανιάδων … νόσων Jackson, Diggle | ὅσσοις Canter, edd.: ὅσοι P ὅποι (μόθων) Musgrave 1061. ἔπ', ἀμβὰς Bruhn, edd.: ἐπ' ἐμβὰς P ἐπεμβὰς Ald. | ἐς ἐλάτην Heath: εἰς ἐλάτην P ἢ 'λάτην Musgrave, Tyrwhitt 1063. ⟨τὸ⟩ θαῦμ' Murray, Dodds, Kopff: θαῦμ' P (θαῦμ' ⟨εἰσ⟩ορῶ Dalmeyda) ⟨τι⟩ θαῦμ' P^2 θαυμάσθ' Nauck, Diggle 1066. κυκλοῦτο Ald.: κυκλοῦται P 1067. γραφόμενος P: γλαφόμενος Palmer | ἕλκει δρόμον P, Murray, Dodds, Kopff: ἑλικοδρόμον (ἑλικόδρομον) Reiske, Diggle ἑλκεδρόμον Scaliger

ci del Citerone: Penteo, io, che avevo seguito il mio signore, e lo Straniero, che conduceva questa processione. Prima sostammo in una verde vallata, soffocando il rumore dei passi, in silenzio, per spiare senza essere visti. Era una conca circondata da rocce, percorsa da torrenti, ombreggiata dai pini. Lì stavano le menadi, occupate in piacevoli fatiche. Alcune inghirlandavano il tirso che aveva perduto la sua chioma di edera, altre, come puledre lasciate libere dai gioghi dipinti, cantavano a voci alterne un inno bacchico. Penteo, sventurato, non riusciva a scorgere il <
gruppo delle baccanti, e disse: «Straniero, dal luogo in cui sono non arrivo a vedere quelle false baccanti. Ma dalle rocce, salendo in cima a un abete, potrei osservare bene le loro sconcezze». <
Allora, assisto al prodigio dello Straniero: afferra il ramo più alto di un abete, che saliva sino al cielo, e lo piega, lo piega, giù, giù, giù, sino alla nera terra. Si curvava come un arco o come il legno che il tornio leviga modellandolo in forma di ruota. Così lo Straniero piega a terra, con le sue mani, quell'albero montano: un'impresa di cui nessun uomo sarebbe capace.
In cima fece sedere Penteo, tra i rami, e riaccompagnando il

ὀρθὸν μεθίει διὰ χερῶν βλάστημ' ἄνω
ἀτρέμα, φυλάσσων μὴ ἀναχαιτίσειέ νιν,
ὀρθὴ δ' ἐς ὀρθὸν αἰθέρ' ἐστηρίζετο
ἔχουσα νώτοις δεσπότην ἐφήμενον·
ὤφθη δὲ μᾶλλον ἢ κατεῖδε μαινάδας.
ὅσον γὰρ οὔπω δῆλος ἦν θάσσων ἄνω,
καὶ τὸν ξένον μὲν οὐκέτ' εἰσορᾶν παρῆν,
ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκάσαι
Διόνυσος, ἀνεβόησεν· ὦ νεάνιδες,
ἄγω τὸν ὑμᾶς κἀμὲ τἀμά τ' ὄργια
γέλων τιθέμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθέ νιν.
καὶ ταῦθ' ἅμ' ἠγόρευε καὶ πρὸς οὐρανὸν
καὶ γαῖαν ἐστήριζε φῶς σεμνοῦ πυρός.
σίγησε δ' αἰθήρ, σῖγα δ' ὕλιμος νάπη
φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἂν ἤκουσας βρόμον.
αἱ δ' ὡσὶν ἠχὴν οὐ σαφῶς δεδεγμέναι
ἔστησαν ὀρθαὶ καὶ διήνεγκαν κόρας.
ὁ δ' αὖθις ἐπεκέλευσεν· ὡς δ' ἐγνώρισαν
σαφῆ κελευσμὸν Βακχίου Κάδμου κόραι,
ἦξαν πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἧσσονες
ποδῶν τρέχουσαι συντόνοις δραμήμασι
μήτηρ Ἀγαυὴ σύγγονοί θ' ὁμόσποροι
πᾶσαί τε βάκχαι· διὰ δὲ χειμάρρου νάπης
ἀγμῶν τ' ἐπήδων θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς.
ὡς δ' εἶδον ἐλάτῃ δεσπότην ἐφήμενον,

1071. μεθίει P, edd.: μεθίεις P.Oxy. 2223 1081. τιμωρεῖσθέ νιν P, edd.: τειμωρετεμοι P.Oxy. 2223 (-τέ μοι uel -τ' ἐμοί interpretans Diggle in app.) 1083. ἐστήριζε P: ἐστήριξε Chr. Pat. 2259, Ald., Murray, Dodds 1084. ὕλιμος Chr. Pat. 2260, Hartung, edd.: εὔλειμος P]ιπος P.Oxy. 2223 1085. βρόμον P.Oxy. 2223 (βρομον): βοήν P, edd. ψόφον Chr. Pat. 2261 1087. κόρας P, edd.: καρα P.Oxy. 2223 (cf. Chr. Pat. 673 κάρας) 1090. πελείας P, edd.: πελειαις P.Oxy. 2223 | ἧσσονες P, edd.: ἧσσονα Heath 1091-2. omisit P.Oxy. 2223, secluserunt Kopff, Diggle (u. 1091 deleuit Paley) 1091. τρέχουσαι Jodrell, Hartung, Murray, Dodds (cf. Chr. Pat. 2015): ἔχουσαι P, Kopff, Diggle | δραμήμασι Cobet, Murray, Dodds: δρομήμασι P, Kopff, Diggle

tronco lentamente, stando attento che non lo disarcionasse: si stagliava, alto contro l'alto cielo, col mio padrone in cima. Ma piuttosto che spiare le baccanti, era lui a essere visto. Ancora non lo si distingueva bene, appostato là in alto, che lo Straniero scomparve, e dal cielo una voce – quella di Dioniso, credo – gridò: «Ragazze, vi porto l'uomo che derideva voi, me e i miei riti: punitelo». Mentre pronunciava queste parole, tra terra e cielo si diffuse una gran luce di fuoco, divina. Tacque l'aria, le fronde degli alberi rimasero immote nei boschi, non si udiva il grido di un animale.

Le baccanti non avevano compreso bene il grido del dio. Si alzarono in piedi, volsero attorno gli occhi. Nuovamente risuonò l'ordine del dio, e quando le figlie di Cadmo udirono chiaro il comando di Bacco, partirono veloci come colombe, correndo con balzi concordi, la madre Agave, le sue sorelle e tutte le baccanti insieme. Balzavano tra torrenti e dirupi della valle, rese folli dallo spirito del dio.

Come videro il mio padrone nascosto tra le fronde d'abete,

πρῶτον μὲν αὐτοῦ χερμάδας κραταιβόλους
ἔρριπτον, ἀντίπυργον ἐπιβᾶσαι πέτραν,
ὄζοισί τ' ἐλατίνοισιν ἠκοντίζετο,
ἄλλαι δὲ θύρσους ἵεσαν δι' αἰθέρος
Πενθέως, στόχον δύστηνον· ἀλλ' οὐκ ἤνυτον.
κρεῖσσον γὰρ ὕψος τῆς προθυμίας ἔχων
καθῆσθ' ὁ τλήμων, ἀπορίᾳ λελημμένος.
τέλος δὲ δρυΐνους συγκεραυνοῦσαι κλάδους
ῥίζας ἀνεσπάρασσον ἀσιδήροις μοχλοῖς.
ἐπεὶ δὲ μόχθων τέρματ' οὐκ ἐξήνυτον,
ἔλεξ' Ἀγαυή· φέρε, περιστᾶσαι κύκλῳ
πτόρθου λάβεσθε, μαινάδες, τὸν ἀμβάτην
θῆρ' ὡς ἕλωμεν, μηδ' ἀπαγγείλῃ θεοῦ
χοροὺς κρυφαίους. αἱ δὲ μυρίαν χέρα
προσέθεσαν ἐλάτῃ κἀξανέσπασαν χθονός·
ὑψοῦ δὲ θάσσων ὑψόθεν χαμαιριφὴς
πίπτει πρὸς οὖδας μυρίοις οἰμώγμασιν
Πενθεύς· κακοῦ γὰρ ἐγγὺς ὢν ἐμάνθανεν.
πρώτη δὲ μήτηρ ἦρξεν ἱερέα φόνου
καὶ προσπίτνει νιν· ὁ δὲ μίτραν κόμης ἄπο
ἔρριψεν, ὡς νιν γνωρίσασα μὴ κτάνοι
τλήμων Ἀγαυή, καὶ λέγει, παρηίδος
ψαύων· ἐγώ τοι, μῆτερ, εἰμί, παῖς σέθεν

1096. κραταιβόλους Heath, edd. (cf. Chr. Pat. 667): κραταβόλους P κρατιβ- P.Oxy. 2223 1098. τ' P.Oxy. 2223, coniecerunt Bothe, Hermann (edd.): δ' P 1099. ἄλλαι Brodeau, edd.: ἄλλοι P 1100. στόχον P.Oxy. 2223, coniecit Reiske (edd.): τ' ὄχον P 1102. καθῆσθ' ὁ τλήμων Brunck, Ald., edd.: καθῆστο τλῆμον P.Oxy. 2223, P | λελημμένος P.Oxy. 2223, coniecit Musgrave (edd.): λελησμένος P 1104. post hunc uersum P.Oxy. 2223 adiecit βακχαι τα πενθεως ... (uersum 1104a βάκχαι τὰ Πεντέως ⟨...⟩ edidit Kopff, ⟨ἀθλίου πιστώματα⟩ suppleuit Campbell); interpretamentum putauit Merkelbach 1111. χαμαιριφὴς Murray (cf. Chr. Pat. 1430), Dodds (uel χαμαὶ ῥιφεὶς), Kopff, Diggle: χαμαιπετὴς P 1114. ἱερέα Wecklein (cf. Or. 261), edd.: ἱερεία P (P.Oxy. 2223?) 1115. προσπίτνει Elmsley, edd.: προσπιτνεῖ P προσπιπτει P.Oxy. 2223 1116. κτάνοι Brunck, edd.: κτάνῃ P

s'arrampicarono su una roccia che sorgeva di fronte e cominciarono dapprima a prenderlo di mira con pietre e rami d'abete. Altre facevano saettare nell'aria i tirsi, diretti contro Penteo, misero bersaglio. Ma non lo raggiungevano perché lo sventurato era troppo in alto, al di fuori della loro rabbia, ormai in trappola, paralizzato dall'angoscia. Poi si gettano su rami di quercia, e tentano di scalzare le radici con quelle leve di legno, ma i loro sforzi non ottenevano risultato. Allora Agave disse: «Orsù, menadi, circondiamo il tronco e afferriamolo, per catturare la belva che si è arrampicata lassù, che non sveli le danze segrete del dio». E subito mille mani si allungano sull'abete, e lo sradicano. Penteo, che stava in cima, precipitò dall'alto sino a terra, e gridava di terrore: aveva compreso di essere vicino alla morte. Sua madre, sacerdotessa di questo delitto, fu la prima ad avventarsi contro di lui. Egli si strappò la mitra dal capo, perché la misera Agave, riconoscendolo, non lo uccidesse, e disse accarezzandole le guance: «Madre, sono tuo figlio Penteo, che hai generato

Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος·
οἴκτιρε δ' ὦ μῆτέρ με, μηδὲ ταῖς ἐμαῖς
ἁμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνῃς.
ἡ δ' ἀφρὸν ἐξιεῖσα καὶ διαστρόφους
κόρας ἑλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἃ χρὴ φρονεῖν,
ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν.
λαβοῦσα δ' ὠλέναισ' ἀριστερὰν χέρα,
πλευραῖσιν ἀντιβᾶσα τοῦ δυσδαίμονος
ἀπεσπάραξεν ὦμον, οὐχ ὑπὸ σθένους,
ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν.
Ἰνὼ δὲ τἀπὶ θάτερ' ἐξειργάζετο,
ῥηγνῦσα σάρκας, Αὐτονόη τ' ὄχλος τε πᾶς
ἐπεῖχε βακχῶν· ἦν δὲ πᾶσ' ὁμοῦ βοή,
ὁ μὲν στενάζων ὅσον ἐτύγχαν' ἐμπνέων,
αἱ δ' ἠλάλαζον. ἔφερε δ' ἡ μὲν ὠλένην,
ἡ δ' ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις· γυμνοῦντο δὲ
πλευραὶ σπαραγμοῖς· πᾶσα δ' ἡματωμένη
χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως.
κεῖται δὲ χωρὶς σῶμα, τὸ μὲν ὑπὸ στύφλοις
πέτραις, τὸ δ' ὕλης ἐν βαθυξύλῳ φόβῃ,
οὐ ῥᾴδιον ζήτημα· κρᾶτα δ' ἄθλιον,
ὅπερ λαβοῦσα τυγχάνει μήτηρ χεροῖν,
πήξασ' ἐπ' ἄκρον θύρσον ὡς ὀρεστέρου
φέρει λέοντος διὰ Κιθαιρῶνος μέσου,
λιποῦσ' ἀδελφὰς ἐν χοροῖσι μαινάδων.

1124. Βακχίου Ald., edd.: βακχείου P (]ιου P.Oxy. 2223) 1125. ὠλέναισ' (uel ὠλέναις P.Oxy. 2223) P: ὠλένης Kirchhoff et alii ὠλέναισι δεξιὰν Humphreys (cf. Nonn. Dion. XLVI 213), Kopff 1126. πλευραῖσιν P: πλευροῖσιν P.Oxy. 2223, Kopff, Diggle 1129. ἐξειργάζετο P.Oxy. 2223, P, Murray, Dodds, Kopff: ἐξηργάζετο Wackernagel, Diggle 1132. στενάζων P.Oxy. 2223, Ald., edd.: στυγνάζων P | ἐτύγχαν' ἐμπνέων Reiske, edd.: ἐτύγχανε πλέων P ἐτύγχανεν πνέων Elmsley 1133. ἠλάλαζον P (ἠλάλοζον P.Oxy. 2223), Murray, Dodds, Kopff: ὠλόλυζον Diggle | ἔφερε P.Oxy. 2223, coniecit Duport, edd.: ἀνέφερε P | ὠλένην P.Oxy. 2223 (ω[λενην), Ald., edd.: ἐλένην P 1136. διεσφαίριζε Ald., edd.: διεσφέριζε P 1137. στύφλοις Barnes, Elmsley, edd.: τυφλοῖς P 1138. φόβῃ P²: φόβους P 1141. πήξασ' Brodeau, edd.: πτήξασ' P

nella casa di Echione. Abbi pietà di me, mamma, non uccidere tuo figlio per le sue colpe». Lei aveva la bava alla bocca, roteava le pupille, era fuori di sé, posseduta da Bacco. Non l'ascoltò. Afferra il braccio sinistro, puntellandosi contro il fianco dello sventurato, e gli strappa una spalla, senza fatica perché il dio le aveva donato nelle mani una forza prodigiosa. Ino compì l'opera dall'altra parte, e ne spezzò le membra, e così pure Autonoe e tutto il gruppo delle baccanti. L'aria era piena di grida confuse: lui urlò finché gli rimase un soffio di vita, loro esultavano. L'una portava in trofeo un braccio, l'altra un piede con il calzare insieme. Il suo corpo era stato scarnificato, le baccanti con le mani insanguinate si lanciavano l'un l'altra i resti di Penteo. Ora il suo corpo giace, fatto a brani: parte ai piedi di ripide rocce, parte tra i fitti pruni del bosco, e non è stato facile trovarlo. Sua madre tiene tra le mani la misera testa: l'ha conficcata in cima a un tirso e la porta in trionfo per il Citerone come fosse quella di un leone montano. Dopo avere lasciato le sorelle a

χωρεῖ δὲ θήρᾳ δυσπότμῳ γαυρουμένη
τειχέων ἔσω τῶνδ', ἀνακαλοῦσα Βάκχιον
τὸν ξυγκύναγον, τὸν ξυνεργάτην ἄγρας,
τὸν καλλίνικον, ᾧ δάκρυα νικηφορεῖ.
ἐγὼ μὲν οὖν ⟨τῇδ'⟩ ἐκποδὼν τῇ ξυμφορᾷ
ἅπειμ', Ἀγαυὴν πρὶν μολεῖν πρὸς δώματα.
τὸ σωφρονεῖν δὲ καὶ σέβειν τὰ τῶν θεῶν
κάλλιστον· οἶμαι δ' αὐτὸ καὶ σοφώτατον
θνητοῖσιν εἶναι χρῆμα τοῖσι χρωμένοις.

ΧΟ. ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον,
ἀναβοάσωμεν ξυμφορὰν
τὰν τοῦ δράκοντος ἐκγενέτα Πενθέος,
ὃς τὰν θηλυγενῆ στολὰν
νάρθηκά τε πικρὸν Ἄιδα
ἔλαβεν εὔθυρσον,
ταῦρον προηγητῆρα συμφορᾶς ἔχων.
Βάκχαι Καδμεῖαι,
τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε
ἐς γόον, ἐς δάκρυα. καλὸς ἀγὼν ἐν αἵ-
ματι στάζουσαν χέρα περιβαλεῖν τέκνου.

ΧΟ. ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ ἐς δόμους ὁρμωμένην
Πενθέως Ἀγαυὴν μητέρ' ἐν διαστρόφοις
ὄσσοις, δέχεσθε κῶμον εὐίου θεοῦ.

1147. ᾧ Reiske, edd.: ἧ P ἢ Heath 1148. ⟨τῇδ'⟩ Reiske, edd. 1151. δ' Chr. Pat. 1146, Orion Anth. Eur. 4, edd.: γ' P 1152. χρῆμα P, Chr. Pat. 1147: κτῆμα Orion, edd. 1153. Βάκχιον Bothe, Hermann, edd.: βακχείων P 1155. ἐκγενέτα Πενθέος P (πενθέως): Πενθέος ἐκγενέτα Wilamowitz, edd. 1157. πικρὸν Seidler et fortasse P.Antin. 73 (π[..]ον): πιστὸν P, alii alia | Ἄιδα P.Antin. 73: Ἄιδαν P, alii alia 1161. ἐξεπράξατε Scaliger (cf. Chr. Pat. 1050), edd.: ἐξεπράξατο P 1162/3. ἐς γόον Canter, Kopff, Diggle: εἰς γόνον P ἐς στόνον Murray, Dodds (cf. Chr. Pat. 1051 εἰς θρῆνον) 1162/3-4. ἐν αἵματι ... τέκνου P: intra cruces posuit Diggle χέρ' αἵματι στάζουσαν Wilamowitz, Murray, Dodds | βαλεῖν Kirchhoff (cf. Eur. Med. 1283), Kopff | τέκνῳ Bothe, Kirchhoff, Kopff; cf. Chr. Pat. 1052 1165. δόμους Stephanus, edd.: δρόμους P

danzare tra le menadi, fiera di questa caccia sventurata, si dirige verso la città, invocando Bacco, suo compagno di caccia, Bacco che l'ha aiutata nella cattura, Bacco il vincitore. A lui porta un trionfo fatto di pianto.
E io mi allontano da questo luogo di sventura, prima che Agave torni a casa. Essere moderati e onorare gli dèi è la cosa più bella: questo è, credo, l'acquisto più saggio per gli uomini che sanno metterlo in pratica. (*Esce.*)

CORO Danziamo in onore di Bacco. <
Gridiamo la rovina di Penteo, il figlio del drago. <
Indossò una veste da donna,
prese il bel tirso, amara verga di Ade,
un toro lo conduceva verso la rovina.
Baccanti tebane,
avete intonato uno splendido inno,
ma la fine è fatta di gemiti, è fatta di lacrime.
Bella vittoria:
cingere con mano lorda di sangue
la testa del figlio.

CORIFEA Ora vedo Agave, la madre di Penteo, che si dirige alla < reggia. Ha gli occhi stravolti. Accogliete il corteo del dio, di lui che innalza l'evoè.

(*Entra Agave vestita ancora da menade e fuori di senno. Porta un tirso in cima al quale sta, mozzo, il capo di Penteo.*)

ΑΓΑΥΗ
Ἀσιάδες βάκχαι... str.
ΧΟ. τί μ' ὀροθύνεις, ὦ;
ΑΓΑ. φέρομεν ἐξ ὀρέων
ἔλικα νεότομον ἐπὶ μέλαθρα,
μακάριον θήραμα.
ΧΟ. ὁρῶ καί σε δέξομαι σύγκωμον.
ΑΓΑ. ⟨⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –⟩
ἔμαρψα τόνδ' ἄνευ βρόχων
νέον ἶνιν, ὡς ὁρᾶν πάρα.
ΧΟ. πόθεν ἐρημίας;
ΑΓΑ. Κιθαιρών...
ΧΟ. [τί] Κιθαιρών;
ΑΓΑ. κατεφόνευσέ νιν.
ΧΟ. τίς ἁ βαλοῦσα;
ΑΓΑ. πρῶτον ἐμὸν τὸ γέρας·
ΧΟ. μάκαιρ' Ἀγαυή...
ΑΓΑ. κληζόμεθ' ἐν θιάσοις.
ΧΟ. τίς ἄλλα;
ΑΓΑ. τὰ Κάδμου...
ΧΟ. τί Κάδμου;
ΑΓΑ. γένεθλα [γένεθλα] μετ' ἐμὲ μετ' ἐμὲ τοῦδ'
ἔθιγε θηρός·
ΧΟ. εὐτυχής γ' ἆδ' ἄγρα.

1168. ΑΓΑΥΗ Ald.: Γυνή P (usque ad uersum 1233) | μ' ὀροθύνεις Hermann, edd. alii: με ὀρθεῖς P με θροεῖς Scaliger, Diggle | ὦ Hermann, Murray, Dodds, Kopff: ὦ P | ⟨γύναι⟩ Jackson, Diggle (causa notae Γυνή) 1169. φέρομεν ἐξ ὀρέων P, edd.: ἄγομεν ἐξ ὄρεος Plut. Mor. 501c, Crass. 33, 5, Polyaen. VII 41 1171. μακάριον θήραμα P: μακαρίαν θήραν Plut. Mor. 501c, Crass. 33, 5, Diggle μακάριον θήραν Polyaen. VII 41, Murray, Dodds 1173. lacunam metrus indicat 1175. νέον ἶνιν Wecklein, Murray, Dodds, Diggle: νέον νιν P νέον λῖν Stephanus, Kopff | ante νέον ἶνιν lacunam posuerunt Canter, Dodds (⟨λέοντος ἀγροτέρου⟩ Wecklein e.g.), Kopff ⟨λῖν⟩, Diggle 1178. [τί] deleuit Murray (metri causa), edd. 1179. ΑΓ. πρῶτον ἐμὸν Hartung (πρῶτον Elmsley), edd.: πρῶτα; ΓΥΝ. ἐμὸν P | ἐμὸν Plut. Crass. 33, 6 edd.: ἐμὸν ἐμὸν P 1180. μάκαιρ' Ἀγαυὴ choro tribuit P, Kopff: uerba Agaui tribuunt Seidler, Hermann 1181. τίς ἄλλα choro tribuit Heath, edd.: Agaues uerba P 1183a. [γένεθλα] deleuit Heath, edd.: γένεθλα bis P 1183c. εὐτυχής γ' ἆδ' ἄγρα Nauck, edd.: εὐτυχεῖς τάδ' ἄγρα P

AGAVE
Baccanti d'Asia!
CORO Perché mi chiami?
AGAVE Dal monte portiamo alla reggia
un pampino appena reciso,
una preda felice.
CORO Vedo. Ti accoglierò nel mio corteo.
AGAVE ⟨...⟩ L'ho preso
senza ricorrere a trappole,
il giovane cucciolo di un leone montano.
Vedi! (*mostra la testa di Penteo*)
CORO Fu in un luogo deserto?
AGAVE Il Citerone...
CORO Il Citerone?
AGAVE Lo uccise.
CORO Chi lo colpì?
AGAVE Fu mio l'onore,
CORO Agave beata...
AGAVE Così mi chiamano nei tiasi.
CORO E chi altra?
AGAVE Di Cadmo...
CORO Cadmo?
AGAVE ... le figlie
colpirono a mani nude la fiera,
dopo di me, dopo di me.
CORO O caccia felice!

ΑΓΑ. μέτεχέ νυν θοίνας. ant.
ΧΟ. τί μετέχω, τλᾶμον;
ΑΓΑ. νέος ὁ μόσχος ἄρ-
τι γένυν ὑπὸ κόρυθ' ἁπαλότριχα
κατάκομον θάλλει.
ΧΟ. πρέπει γὰρ ὥστε θηρὸς ἀγραύλου φόβᾳ.
ΑΓΑ. ὁ Βάκχιος κυναγέτας
σοφὸς ἀνέπηλεν σοφὸς
ἐπὶ θῆρα τόνδε μαινάδας.
ΧΟ. ὁ γὰρ ἄναξ ἀγρεύς.
ΑΓΑ. ἐπαινεῖς;
ΧΟ. ἐπαινῶ.
ΑΓΑ. τάχα δὲ Καδμεῖοι...
ΧΟ. καὶ παῖς γε Πενθεύς...
ΑΓΑ. ματέρ' ἐπαινέσεται,
λαβοῦσαν ἄγραν τάνδε λεοντοφυᾶ.
ΧΟ. περισσάν.
ΑΓΑ. περισσῶς.
ΧΟ. ἀγάλλῃ;
ΑΓΑ. γέγηθα, μεγάλα μεγάλα καὶ
φανερὰ τᾷδ' ἄ-
γρᾳ κατειργασμένα.
ΧΟ. δεῖξόν νυν, ὦ τάλαινα, σὴν νικηφόρον
ἀστοῖσιν ἄγραν ἣν φέρουσ' ἐλήλυθας.

1184. νυν Elmsley, edd.: νῦν P 1187. θάλλει Musgrave, edd.: βάλλει P 1188. choro tribuit Tyrwhitt: sine nota P (continuat Agaue) | γὰρ ὥστε θηρὸς ἀγραύλου P: γ' ὥστε θὴρ ἄγραυλος Kirchhoff, edd. | φόβᾳ Willink: φόβῳ P 1189. Βάκχιος Ald., edd.: Βακχεῖος P 1190. σοφὸς ἀνέπηλεν σοφὸς Lomiento: σοφὸς σοφὸς ἀνέπηλεν P σοφὸς σοφῶς ἀνέπηλ' Brunck, edd. 1193. δὲ Καδμεῖοι Ald., edd.: δὲ καὶ Καδμεῖοι P 1194. ΑΓΑΪΗ notam posuit Hartung: omisit P | ματέρ' Bothe, Elmsley, edd. (metri causa): ματέρα P | ἐπαινέσεται Ald., edd.: ἐπαινεύσεται P 1195. λεοντοφυᾶ Dindorf, Diggle: -φυῆ P, Murray, Dodds, Kopff 1196. notas tribuit Hermann, omisit P | περισσάν Brodeau: περισσὰς P 1198a-b. notas tribuit Stephanus: Γυ. et Χο. tribuit P 1198b-9. τᾷδ' ἄγρᾳ Nauck, edd.: τάδ' ἔργα P 1200. νυν Ald., edd.: νῦν P

AGAVE Venite a banchetto.
CORO Quale banchetto, infelice? <
AGAVE È un vitellino:
appena fiorisce sotto le gote
un'ombra di morbido pelo.
CORO La sua criniera
è come quella di belva montana.
AGAVE Bacco fu un bravo conduttore di cagne:
a tempo giusto mosse le menadi contro questa preda.
CORO Il nostro sovrano è un cacciatore!
AGAVE Lo lodi?
CORO Lo lodo.
AGAVE Presto anche i Cadmei...
CORO e Penteo, tuo figlio...
AGAVE loderà sua madre
che catturò questa preda leonina.
CORO Oltre ogni limite.
AGAVE Oltre ogni limite.
CORO Esulti?
AGAVE Ne godo:
molto, molto,
ho dato lustro a me stessa
con questo bottino.

(*Agave stacca dal tirso la testa di Penteo, e la tiene tra le mani.*)

CORIFEA Sventurata donna, mostra dunque ai cittadini la tua preda di vittoria, che rechi in trionfo.

ΑΓΑ. ὦ καλλίπυργον ἄστυ Θηβαίας χθονὸς
ναίοντες, ἔλθεθ' ὡς ἴδητε τήνδ' ἄγραν,
Κάδμου θυγατέρες θηρὸς ἣν ἠγρεύσαμεν,
οὐκ ἀγκυλωτοῖς Θεσσαλῶν στοχάσμασιν,
οὐ δικτύοισιν, ἀλλὰ λευκοπήχεσιν
χειρῶν ἀκμαῖσι. κᾆτα κομπάζειν χρεὼν
καὶ λογχοποιῶν ὄργανα κτᾶσθαι μάτην;
ἡμεῖς δέ γ' αὐτῇ χειρὶ τόνδε θ' εἵλομεν,
χωρίς τε θηρὸς ἄρθρα διεφορήσαμεν.
ποῦ μοι πατὴρ ὁ πρέσβυς; ἐλθέτω πέλας.
Πενθεύς τ' ἐμὸς παῖς ποῦ 'στιν; αἰρέσθω λαβὼν
πηκτῶν πρὸς οἴκους κλιμάκων προσαμβάσεις,
ὡς πασσαλεύσῃ κρᾶτα τριγλύφοις τόδε
λέοντος ὃν πάρειμι θηράσας' ἐγώ.

ΚΑ. ἔπεσθέ μοι φέροντες ἄθλιον βάρος
Πενθέως, ἔπεσθε, πρόσπολοι, δόμων πάρος,
οὗ σῶμα μοχθῶν μυρίοις ζητήμασιν
φέρω τόδ', εὑρὼν ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς
διασπαρακτόν, κοὐδὲν ἐν ταὐτῷ πέδῳ
λαβών, ἐν ὕλῃ κείμενον δυσευρέτῳ.
ἤκουσα γάρ του θυγατέρων τολμήματα,
ἤδη κατ' ἄστυ τειχέων ἔσω βεβὼς
σὺν τῷ γέροντι Τειρεσίᾳ βακχῶν πάρα·
πάλιν δὲ κάμψας εἰς ὄρος κομίζομαι
τὸν κατθανόντα παῖδα μαινάδων ὕπο.
καὶ τὴν μὲν Ἀκτέων' Ἀρισταίῳ ποτὲ
τεκοῦσαν εἶδον Αὐτονόην Ἰνώ θ' ἅμα

1203. ἴδητε Ald.: ἴδετε P 1205. ἀγκυλωτοῖς P, Diggle: ἀγκυλητοῖς Nauck, Murray, Dodds, Kopff; cf. schol. Eur. Hec. 1156 1209. γ' αὐτῇ Kirchhoff, edd.: ταύτῃ P | τόνδε Ald., edd.: τόδε P 1213. πηκτῶν Barnes, edd. (cf. Chr. Pat. 1263): πλεκτῶν P 1218. μοχθῶν P: μόχθων Wecklein 1221. deleuerunt Nauck, Diggle 1224. πάρα Musgrave, edd.: πέρι P 1227. Ἀκτέων' Elmsley, Murray, Dodds, Kopff: Ἀκταίων P Ἀκταίων' Ald., Diggle | Ἀρισταίῳ Heath, edd.: Ἀριστέῳ P (male legitur ω)

AGAVE Voi, che abitate la splendida rocca di Tebe, correte a veder la preda, qui, che catturammo noi, le figlie di Cadmo, e non con giavellotti ben bilanciati di Tessaglia o con reti, ma con le candide dita delle nostre mani. Chi si vanterà più delle sue imprese di caccia e acquisterà senza motivo i prodotti degli armaioli? Noi abbiamo preso a mani nude la belva e l'abbiamo fatta a pezzi. (*mostra al pubblico le mani insanguinate*) Dov'è il mio vecchio padre? Che venga. E Penteo, mio figlio, dov'è? Esca con le scale, le appoggi alle mura del palazzo, per inchiodare ai fregi questa testa di leone che io porto come preda di caccia.

(*Entra Cadmo seguito da un corteo di servi che portano su una barella i resti di Penteo.*)

CADMO Seguitemi, servi, seguitemi portando davanti alla reggia i miseri resti di Penteo. Ho trovato il suo corpo penando con molte ricerche, tra le balze del Citerone, tutto dilaniato. Le sue membra non erano nello stesso luogo, ma sparse nella foresta impenetrabile. Ho udito da qualcuno l'incredibile impresa delle mie figlie, appena rientrato in città insieme al vecchio Tiresia dopo avere lasciato le baccanti. Allora ho rivolto il passo nuovamente verso il monte, e ritorno insieme al ragazzo massacrato dalle menadi. Ho scorto Autonoe, che un tempo generò Atteone ad Aristeo, e Ino ancora in preda allo sciagurato furo-

ἔτ' ἀμφὶ δρυμοῖς οἰστροπλῆγας ἀθλίας,
τὴν δ' εἶπέ τίς μοι δεῦρο βακχείῳ ποδὶ
στείχειν Ἀγαυήν, οὐδ' ἄκραντ' ἠκούσαμεν·
λεύσσω γὰρ αὐτήν, ὅψιν οὐκ εὐδαίμονα.
ΑΓΑ. πάτερ, μέγιστον κομπάσαι πάρεστί σοι,
πάντων ἀρίστας θυγατέρας σπεῖραι μακρῷ
θνητῶν· ἁπάσας εἶπον, ἐξόχως δ' ἐμέ,
ἣ τὰς παρ' ἑστοῖς ἐκλιποῦσα κερκίδας
ἐς μείζον' ἦκω, θῆρας ἀγρεύειν χεροῖν.
φέρω δ' ἐν ὠλέναισιν, ὡς ὁρᾷς, τάδε
λαβοῦσα τἀριστεῖα, σοῖσι πρὸς δόμοις
ὡς ἀγκρεμασθῇ· σὺ δέ, πάτερ, δέξαι χεροῖν·
γαυρούμενος δὲ τοῖς ἐμοῖς ἀγρεύμασιν
κάλει φίλους ἐς δαῖτα· μακάριος γὰρ εἶ,
μακάριος, ἡμῶν τοιάδ' ἐξειργασμένων.
ΚΑ. ὦ πένθος οὐ μετρητὸν οὐδ' οἷόν τ' ἰδεῖν,
φόνον ταλαίναις χερσὶν ἐξειργασμένων.
καλὸν τὸ θῦμα καταβαλοῦσα δαίμοσιν
ἐπὶ δαῖτα Θήβας τάσδε κἀμὲ παρακαλεῖς.
οἴμοι κακῶν μὲν πρῶτα σῶν, ἔπειτ' ἐμῶν·
ὡς ὁ θεὸς ἡμᾶς ἐνδίκως μέν, ἀλλ' ἄγαν,
Βρόμιος ἄναξ ἀπώλεσ' οἰκεῖος γεγώς.
ΑΓΑ. ὡς δύσκολον τὸ γῆρας ἀνθρώποις ἔφυ
ἔν τ' ὄμμασι σκυθρωπόν. εἴθε παῖς ἐμὸς
εὔθηρος εἴη, μητρὸς εἰκασθεὶς τρόποις,
ὅτ' ἐν νεανίαισι Θηβαίοις ἅμα
θηρῶν ὀριγνῷτ'· ἀλλὰ θεομαχεῖν μόνον

1229. δρυμοῖς P: δρυμοὺς Bruhn, edd. 1230. τὴν δ' Barnes, edd.: τήνδ' P 1232. αὐτήν Scaliger, edd.: αὐτῆς P 1240. ἀγκρεμασθῇ Hermann, edd.: ἂν κρεμασθῇ P 1241. ἐμοῖς Ald., edd.: ἐμῆς P 1244-5. secluserunt Willink, Diggle (1245 deleuit Middendorf) 1252. σκυθρωπόν Ald., edd.: σκυθρωπός P 1254. ὅτ' ἐν P, Murray, Dodds, Diggle (intra cruces): ὅπως Wecklein ὁπότε Jackson, Kopff | «malim ἄγρα pro ἅμα» notauit Murray

re, tra i querceti. M'hanno riferito che Agave è giunta qui con passo da invasata, e non era una notizia senza fondamento. La vedo, infatti, ma non è uno spettacolo lieto.

AGAVE (*si avvede di Cadmo*) Padre, puoi essere davvero fiero di avere generato le figlie di gran lunga migliori tra tutti i mortali. Parlo di noi tutte, ma in particolare di me, che ho lasciato la spola accanto al telaio e mi sono mossa a imprese più ardite: cacciare belve a mani nude. Vedi? Porto tra le braccia questo trofeo d'onore, che ho conquistato io perché venga esposto davanti alla tua reggia. Prendilo tra le mani, padre mio. Orgoglioso della mia preda, invita gli amici a banchetto. Beato, sei un uomo beato per questa mia impresa!

CADMO Non si può misurare questo dolore, non si può neppure guardare questo assassinio compiuto da mani sventurate. Bella vittima hai sacrificato agli dèi: e ora inviti a banchetto Tebe e me! Sventura tua, prima di tutto, ma poi anche mia. Il dio Bromio ci ha puniti, giustamente, ma oltre ogni limite. Ed era nostro consanguineo.

AGAVE Come sono bizzosi i vecchi: stanno sempre con la fronte corrugata! Ah, se mio figlio diventasse bravo nella caccia, imitando l'indole di sua madre, quando muoverà insieme alla gioventù di Tebe sulle orme delle belve! Ma lui è capace solo di

οἷός τ' ἐκεῖνος. νουθετητέος, πάτερ,
σοὐστίν. τίς αὐτὸν δεῦρ' ἂν ὄψιν εἰς ἐμὴν
καλέσειεν, ὡς ἴδῃ με τὴν εὐδαίμονα;
ΚΑ. φεῦ φεῦ· φρονήσασαι μὲν οἵ ἐδράσατε
ἀλγήσετ' ἄλγος δεινόν· εἰ δὲ διὰ τέλους
ἐν τῷδ' ἀεὶ μενεῖτ' ἐν ᾧ καθέστατε,
οὐκ εὐτυχοῦσαι δόξετ' οὐχὶ δυστυχεῖν.
ΑΓΑ. τί δ' οὐ καλῶς τῶνδ' ἥ τί λυπηρῶς ἔχει;
ΚΑ. πρῶτον μὲν ἐς τόνδ' αἰθέρ' ὄμμα σὸν μέθες.
ΑΓΑ. ἰδού· τί μοι τόνδ' ἐξυπεῖπας εἰσορᾶν;
ΚΑ. ἔθ' αὐτὸς ἥ σοι μεταβολὰς ἔχειν δοκεῖ;
ΑΓΑ. λαμπρότερος ἢ πρὶν καὶ διειπετέστερος.
ΚΑ. τὸ δὲ πτοηθὲν τόδ' ἔτι σῇ ψυχῇ πάρα;
ΑΓΑ. οὐκ οἶδα τοὔπος τοῦτο. γίγνομαι δέ πως
ἔννους, μετασταθεῖσα τῶν πάρος φρενῶν.
ΚΑ. κλύοις ἂν οὖν τι κἀποκρίναι' ἂν σαφῶς;
ΑΓΑ. ὡς ἐκλέλησμαί γ' ἃ πάρος εἴπομεν, πάτερ.
ΚΑ. ἐς ποῖον ἦλθες οἶκον ὑμεναίων μέτα;
ΑΓΑ. Σπαρτῷ μ' ἔδωκας, ὡς λέγουσ', Ἐχίονι.
ΚΑ. τίς οὖν ἐν οἴκοις παῖς ἐγένετο σῷ πόσει;
ΑΓΑ. Πενθεύς, ἐμῇ τε καὶ πατρὸς κοινωνίᾳ.
ΚΑ. τίνος πρόσωπον δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις;
ΑΓΑ. λέοντος, ὥς γ' ἔφασκον αἱ θηρώμεναι.
ΚΑ. σκέψαι νυν ὀρθῶς· βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν.
ΑΓΑ. ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χεροῖν;
ΚΑ. ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε.
ΑΓΑ. ὁρῶ μέγιστον ἄλγος ἡ τάλαιν' ἐγώ.
ΚΑ. μῶν σοι λέοντι φαίνεται προσεικέναι;

1257. σοὐστίν Kirchhoff, edd.: σοί τ' ἐστιν P 1267. διειπετέστερος Elmsley, edd.: διπετέστηρος P 1268. τόδ' ἔτι Ald., edd.: τόδέ τι P 1271. σαφῶς Reiske, edd.: σοφῶς P 1272. ἐκλέλησμαι Ald., edd.: ἐλέλησμαι P 1276. ἐμῇ Ald., edd.: ἐμοί P 1277. τίνος P^2, edd.: τί μου P 1279. νυν Ald., edd.: νῦν P | ante βραχὺς notam Agaues posuit P (correxit Ald.) 1283. προσεικέναι Brunck, edd.: προσεοικέναι P

fare dispetti agli dèi; tu devi rimproverarlo, padre mio. Chi lo chiamerà, perché mi contempli al colmo della felicità?

CADMO Ahi, ahi! Quando tornerete in senno, proverete un dolore terribile per quello che avete compiuto. E se resterete sempre nelle condizioni di ora, anche se non sarete felici, darete almeno l'impressione di non soffrire.

AGAVE Che cosa non va bene, che cosa t'affligge?

CADMO Prima di tutto rivolgi lo sguardo in alto verso il cielo. <

AGAVE Ecco. (*fissa lo sguardo verso l'alto*) Ma perché vuoi che lo guardi?

CADMO Ti pare lo stesso cielo di sempre o è cambiato?

AGAVE È più luminoso di prima, più limpido.

CADMO La tua mente è ancora sconvolta?

AGAVE Non capisco queste parole. Ma mi pare di tornare in senno, di mutare animo.

CADMO Puoi sentire e rispondere lucidamente?

AGAVE Ho scordato quello che si stava dicendo, padre mio.

CADMO In quale casa sei entrata, sposandoti?

AGAVE Mi hai data a uno degli Sparti, dicono, a Echione.

CADMO E quale figlio ti nacque dallo sposo?

AGAVE Penteo. Ci unimmo io e suo padre.

CADMO Di chi è la testa che rechi tra le braccia?

AGAVE Di un leone: così dicevano le mie compagne di caccia.

CADMO Osservalo bene: non è una grande fatica.

AGAVE (*rivolge gli occhi al suo trofeo*) Ah, che vedo? Cos'è questo che porto tra le mani?

CADMO Guardalo. Capirai meglio.

AGAVE Vedo un dolore immenso. Sventurata!

CADMO Ti pare ancora che somigli a un leone?

ΑΓΑ. οὔκ, ἀλλὰ Πενθέως ἡ τάλαιν' ἔχω κάρα.
ΚΑ. ὠμωγμένον γε πρόσθεν ἢ σὲ γνωρίσαι.
ΑΓΑ. τίς ἔκτανέν νιν; πῶς ἐμὰς ἦλθεν χέρας;
ΚΑ. δύστην' ἀλήθει', ὡς ἐν οὐ καιρῷ πάρει.
ΑΓΑ. λέγ', ὡς τὸ μέλλον καρδία πήδημ' ἔχει.
ΚΑ. σύ νιν κατέκτας καὶ κασίγνηται σέθεν.
ΑΓΑ. ποῦ δ' ὤλετ'; ἦ κατ' οἶκον; ἢ ποίοις τόποις;
ΚΑ. οὔπερ πρὶν Ἀκταίωνα διέλαχον κύνες.
ΑΓΑ. τί δ' ἐς Κιθαιρῶν' ἦλθε δυσδαίμων ὅδε;
ΚΑ. ἐκερτόμει θεὸν σάς τε βακχείας μολών.
ΑΓΑ. ἡμεῖς δ' ἐκεῖσε τίνι τρόπῳ κατήραμεν;
ΚΑ. ἐμάνητε, πᾶσά τ' ἐξεβακχεύθη πόλις.
ΑΓΑ. Διόνυσος ἡμᾶς ὤλεσ', ἄρτι μανθάνω.
ΚΑ. ὕβριν ⟨γ'⟩ ὑβρισθείς· θεὸν γὰρ οὐχ ἡγεῖσθέ νιν.
ΑΓΑ. τὸ φίλτατον δὲ σῶμα ποῦ παιδός, πάτερ;
ΚΑ. ἐγὼ μόλις νιν ἐξερευνήσας φέρω.
ΑΓΑ. ἦ πᾶν ἐν ἄρθροις συγκεκλημένον καλῶς;
⟨ΚΑ. . . . . .⟩
(1301) ΑΓΑ. Πενθεῖ δὲ τί μέρος ἀφροσύνης προσῆκ' ἐμῆς;
ΚΑ. ὑμῖν ἐγένεθ' ὅμοιος, οὐ σέβων θεόν.
τοιγὰρ συνῆψε πάντας ἐς μίαν βλάβην,
ὑμᾶς τε τόνδε θ', ὥστε διολέσαι δόμους
κἄμ', ὅστις ἄτεκνος ἀρσένων παίδων γεγὼς
τῆς σῆς τόδ' ἔρνος, ὦ τάλαινα, νηδύος
αἴσχιστα καὶ κάκιστα κατθανόνθ' ὁρῶ·

1285. ὠμωγμένον Orus de orthographia (= lexikon Messanense, ed. Rabe, «RhM» XLVII, p. 413), Elmsley, edd.: οἰμωγμένων P ἠμαγμένον Musgrave 1286. ἦλθεν Elmsley, Murray, Dodds, Kopff: ἦλθες P ἦλθ' ἐς Ald., Diggle 1289. κασίγνηται Markland, edd.: κασίγνητοι P 1290. ἦ κατ' Brunck, edd.: ἢ κατ' P 1291. Ἀκταίωνα P: Ἀκτέωνα Elmsley 1295. ἐμάνητε Ald., edd.: ἐμάνη τὲ P 1297. ⟨γ'⟩ Heath, edd. 1300. deleuit Nauck | ἦ πᾶν Ald., edd.: ἢ πᾶν P | συγκεκλημένον Elmsley, edd.: συγκεκλεμένον P συγκεκλειμένον P^2 | post hunc uersum Victorius posuit lacunam aptam ad Cadmi responsionem: spatium lacunae indicauerunt edd.

AGAVE No, sventurata che sono: nelle mie mani ho il capo di Penteo.
CADMO Sul quale ho pianto, prima che tu lo riconoscessi.
AGAVE Chi lo ha ucciso, come me lo trovo tra le mani?
CADMO Triste verità, come tu giungi troppo tardi!
AGAVE Parla. Il cuore mi balza in petto temendo ciò che stai per dire.
CADMO Tu lo uccidesti, insieme alle tue sorelle.
AGAVE Dove morì? In casa? In quale luogo?
CADMO Là dove un tempo le cagne divorarono Atteone.
AGAVE E perché questo sventurato salì al Citerone?
CADMO Andava a farsi beffe del dio e delle baccanti tue compagne.
AGAVE E noi, in che modo eravamo salite là?
CADMO Eravate folli. Tutti in città erano preda di Bacco.
AGAVE Dioniso ci ha rovinato, ora capisco. <
CADMO Aveva ricevuto oltraggio, perché non lo credevate un dio.
AGAVE Dov'è il corpo amatissimo di mio figlio, padre?
CADMO Lo trasporto io, dopo averlo ricomposto con fatica.
AGAVE È ben ricomposto nelle sue membra?
⟨CADMO ...⟩
AGAVE E Penteo, che parte ebbe della mia follia?
CADMO Divenne identico a voi: non venerava il dio. Perciò Dioniso vi incatenò tutti a una sola sciagura, voi e lui, tanto che < avete rovinato la mia famiglia e anche me. Io, che non ebbi figli maschi, ora vedo il germoglio del tuo ventre, o infelice donna, morto così indegnamente, e in modo infame.

ὦ δῶμ' ἀνέβλεφ' – ὃς συνεῖχες, ὦ τέκνον,
τοὐμὸν μέλαθρον, παιδὸς ἐξ ἐμῆς γεγώς,
πόλει τε τάρβος ἦσθα· τὸν γέροντα δὲ
οὐδεὶς ὑβρίζειν ἤθελ' εἰσορῶν τὸ σὸν
κάρα· δίκην γὰρ ἀξίαν ἐλάμβανες.
νῦν δ' ἐκ δόμων ἄτιμος ἐκβεβλήσομαι
ὁ Κάδμος ὁ μέγας, ὃς τὸ Θηβαίων γένος
ἔσπειρα κἀξήμησα κάλλιστον θέρος.
ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν – καὶ γὰρ οὐκέτ' ὢν ὅμως
τῶν φιλτάτων ἔμοιγ' ἀριθμήσῃ, τέκνον –
οὐκέτι γενείου τοῦδε θιγγάνων χερί,
τὸν μητρὸς αὐδῶν πατέρα προσπτύξῃ, τέκνον,
λέγων· τίς ἀδικεῖ, τίς σ' ἀτιμάζει, γέρον;
τίς σὴν ταράσσει καρδίαν λυπηρὸς ὤν;
λέγ', ὡς κολάζω τὸν ἀδικοῦντά σ', ὦ πάτερ.
νῦν δ' ἄθλιος μέν εἰμ' ἐγώ, τλήμων δὲ σύ,
οἰκτρὰ δὲ μήτηρ, τλήμονες δὲ σύγγονοι.
εἰ δ' ἔστιν ὅστις δαιμόνων ὑπερφρονεῖ,
ἐς τοῦδ' ἀθρήσας θάνατον ἡγείσθω θεούς.

ΧΟ. τὸ μὲν σὸν ἀλγῶ, Κάδμε· σὸς δ' ἔχει δίκην
παῖς παιδὸς ἀξίαν μέν, ἀλγεινὴν δὲ σοί.

ΑΓΑ. ὦ πάτερ, ὁρᾷς γὰρ τἄμ' ὅσῳ μετεστράφη

⟨fere 50 uersus⟩

1308. ἀνέβλεφ' Elmsley, edd.: ἀνέβλεπεν P 1312. ἐλάμβανες Hermann, edd.: ἐλάμβανεν P 1317. τέκνον Reiske, edd.: τέκνων P 1318. θιγγάνων Brodeau, edd.: θιγγάνω P 1319. προσπτύξῃ P^2, edd.: προσπτέξῃ P 1320. τίς ἀδικεῖ Barnes, edd.: τίς σ' ἀδικεῖ P 1329. post hunc uersum magnam lacunam (50 uu.?) in qua fuerunt lamentatio Agaues et Dionysi aduentus indicauit Tyrwhitt; uide ad Addenda

A lui guardava tutta la famiglia. (*al corpo di Penteo*) Tu governavi la mia casa, figlio, nipote mio, ed eri il terrore della città. Nessuno vedendoti avrebbe osato offendere il vegliardo, perché ne avresti tratto un castigo adeguato. Ora dovrò andarmene da casa, disprezzato, io, il grande Cadmo, che seminai la <
razza tebana e mietei la più bella delle messi. O carissimo – perché anche da morto ti conterò sempre tra le persone care, figlio mio –, non toccherai più questa barba canuta, non abbraccerai più, figlio, quello che chiamavi nonno, mentre gli chiedevi: «Chi ti fa offesa, vecchio? Chi non ti rende onore? Chi turba il tuo cuore e ti procura pena? Parla, e io punirò chi ti offende, padre mio». Ora io sono misero, tu hai patito tutto quello che si poteva patire, tua madre desta solo pietà, destano pietà le sorelle. Se c'è qualcuno che guarda gli dèi con superbia, osservi questa morte e impari a credere in loro.

CORIFEA Provo pena per te, Cadmo: tuo nipote ha scontato un castigo giusto, ma doloroso per te.

AGAVE Padre, guarda come s'è rovesciata la mia condizione <

(*Lacuna di circa 50 versi. In essa, Agave ricomponeva piangendo il corpo del figlio.*)

(*Appare Dioniso, che ha riassunto il suo aspetto divino. Dopo la fine della lacuna, prosegue il discorso di Dioniso.*)

ΔΙ. ⟨...⟩
δράκων γενήσῃ μεταβαλών, δάμαρ τε σὴ
ἐκθηριωθεῖσ' ὄφεος ἀλλάξει τύπον,
ἣν Ἄρεος ἔσχες Ἁρμονίαν θνητὸς γεγώς.
ὄχον δὲ μόσχων, χρησμὸς ὡς λέγει Διός,
ἐλᾷς μετ' ἀλόχου, βαρβάρων ἡγούμενος.
πολλὰς δὲ πέρσεις ἀναρίθμῳ στρατεύματι
πόλεις· ὅταν δὲ Λοξίου χρηστήριον
διαρπάσωσι, νόστον ἄθλιον πάλιν
σχήσουσι· σὲ δ' Ἄρης Ἁρμονίαν τε ῥύσεται
μακάρων τ' ἐς αἶαν σὸν καθιδρύσει βίον.
ταῦτ' οὐχὶ θνητοῦ πατρὸς ἐκγεγὼς λέγω
Διόνυσος, ἀλλὰ Ζηνός· εἰ δὲ σωφρονεῖν
ἔγνωθ', ὅτ' οὐκ ἠθέλετε, τὸν Διὸς γόνον
εὐδαιμονεῖτ' ἂν σύμμαχον κεκτημένοι.
ΚΑ. Διόνυσε, λισσόμεσθά σ', ἠδικήκαμεν.
ΔΙ. ὅψ' ἐμάθεθ' ἡμᾶς, ὅτε δ' ἐχρῆν, οὐκ ἤδετε.
ΚΑ. ἐγνώκαμεν ταῦτ'· ἀλλ' ἐπεξέρχῃ λίαν.
ΔΙ. καὶ γὰρ πρὸς ὑμῶν θεὸς γεγὼς ὑβριζόμην.
ΚΑ. ὀργὰς πρέπει θεοὺς οὐχ ὁμοιοῦσθαι βροτοῖς.
ΔΙ. πάλαι τάδε Ζεὺς οὑμὸς ἐπένευσεν πατήρ.
ΑΓΑ. αἰαῖ, δέδοκται, πρέσβυ, τλήμονες φυγαί.
ΔΙ. τί δῆτα μέλλεθ' ἅπερ ἀναγκαίως ἔχει;

1330. suppleuit Bredow (cf. schol. Dion. Perieg. 391, qui citat hunc uersum cum 1331-2), edd.: omisit P 1332. Ἁρμονίαν schol. Dion. Perieg. 391, coniecit Ald., edd.: ἁρμονίας P 1333. ὄχον Ald., edd.: ὄχων P 1334. ἐλᾷς Ald., edd.: ἐλᾶς P 1342. ἔγνωθ' P^2, edd.: ἄνωθ' P 1343. εὐδαιμονεῖτ' Murray, Dodds: εὐδαιμονοῖτ' P ηὐδαιμονεῖτ' Musgrave, Kopff, Diggle 1344, 1346, 1348. Cadmo tribuit P, edd.: Agaues uerba censuit Elmsley 1344. λισσόμεσθα coniecit Ald. (cf. nonnullos codices Chr. Pat. 2557), edd.: λισσόμεθα P et plerique codices Chr. Pat 1345. ἐμάθεθ' ... ἤδετε Ald. (ἤδετε cf. Etym. Gen. AB et Anecd. Bekker [= Antiatticista] 98, 14), edd.: ἐμέθεθ' ... εἴδετε P 1347. ὑμῶν Victorius, edd.: ἡμῶν P 1349. ἐπένευσεν P^2, edd.: ἐπαίνεσε P 1350. τλήμονες Ald., edd.: τήλμονες P

DIONISO ... ti trasformerai in dragone, e tua moglie Armonia, <
che ottenesti in sposa da Ares benché fossi mortale, si muterà in bestia e diventerà serpente.
L'oracolo di Zeus dice che guiderai un cocchio trainato da vi- <
telli, insieme a tua moglie, e condurrai una schiera di barbari. Distruggerai molte città con un esercito innumerevole: quando però vorranno saccheggiare l'oracolo di Apollo vedranno un ben amaro ritorno. Ma Ares libererà dagli affanni te e Armonia e vi insedierà nell'isola dei Beati.
Queste cose dico io, Dioniso, figlio non di un padre mortale ma di Zeus. Se voi aveste imparato a essere saggi (ma non lo avete voluto) ora sareste felici, perché avreste avuto come alleato il figlio di Zeus.

CADMO Dioniso, pietà di noi. Abbiamo sbagliato.

DIONISO Tardi mi avete riconosciuto, ma quando occorreva foste ottusi.

CADMO Lo ammettiamo, ma il castigo è troppo grande.

DIONISO Certo: sono un dio, e fui oltraggiato da voi.

CADMO Non sta bene che gli dèi rivaleggino nell'ira con gli uomini. <

DIONISO Queste cose le aveva stabilite da tempo Zeus, mio padre.

AGAVE Ahi, vecchio, ci tocca un amaro esilio!

DIONISO Perché esitate davanti a ciò che è inevitabile?

ΚΑ. ὦ τέκνον, ὡς ἐς δεινὸν ἤλθομεν κακὸν
⟨πάντες⟩, σύ θ' ἡ τάλαινα σύγγονοί τε σαὶ
ἐγώ θ' ὁ τλήμων· βαρβάρους ἀφίξομαι
γέρων μέτοικος, ἔτι δέ μοι τὸ θέσφατον
ἐς Ἑλλάδ' ἀγαγεῖν μιγάδα βάρβαρον στρατόν.
καὶ τὴν Ἄρεως παῖδ' Ἁρμονίαν, δάμαρτ' ἐμήν,
δράκων δρακαίνης ⟨φύσιν⟩ ἔχουσαν ἀγρίαν
ἄξω 'πὶ βωμοὺς καὶ τάφους Ἑλληνικούς,
ἡγούμενος λόγχαισιν· οὐδὲ παύσομαι
κακῶν ὁ τλήμων, οὐδὲ τὸν καταιβάτην
Ἀχέροντα πλεύσας ἥσυχος γενήσομαι.
ΑΓΑ. ὦ πάτερ, ἐγὼ δὲ σοῦ στερεῖσα φεύξομαι.
ΚΑ. τί μ' ἀμφιβάλλεις χερσίν, ὦ τάλαινα παῖ,
ὄρνις ὅπως κηφῆνα πολιόχρων κύκνος;
ΑΓΑ. ποῖ γὰρ τράπωμαι πατρίδος ἐκβεβλημένη;
ΚΑ. οὐκ οἶδα, τέκνον· μικρὸς ἐπίκουρος πατήρ.

ΑΓΑ. χαῖρ', ὦ μέλαθρον, χαῖρ', ὦ πατρία
πόλις· ἐκλείπω σ' ἐπὶ δυστυχίᾳ
φυγὰς ἐκ θαλάμων.
ΚΑ. στεῖχέ νυν, ὦ παῖ, τὸν Ἀρισταίου
⟨. . . . . .⟩
1372 ΑΓΑ. στένομαί σε, πάτερ.

1353. ⟨πάντες⟩ Kirchhoff (cf. Chr. Pat. 1701), edd.: omisit P | σύ, θ⟨ύγατερ,⟩ ἡ τάλαινα Marchant τάλαινα ⟨παῖς τε⟩ Hermann 1355. ἔτι δέ μοι τὸ P: ἔστι γὰρ τὸ Chr. Pat. 1670 ἔτι δέ μοὐστὶ Haupt, Diggle 1356. βάρβαρον P: βαρβάρων Burges, Diggle 1358. ⟨φύσιν⟩ Ald., Murray, Dodds: omisit P ⟨σχῆμ'⟩ Nauck, Kopff, Diggle | ἀγρίαν P, Murray, Dodds: ἀγρίας Lenting, Kopff, Diggle 1363. στερεῖσα Barnes, edd.: στερηθεῖσα P 1365. κηφῆνα πολι- P^2, edd.: κηφὴν ἁπολι- P | πολιόχρων Musgrave, edd.: πολιόρχως P 1367. μικρὸς P, Murray, Dodds, Kopff: σμικρὸς Elmsley, Diggle 1368. notam ΑΓ. posuit Ald., omisit P | πατρία Elmsley, edd.: πατρῴα P 1371. notam ΚΑ. posuit Ald., omisit P | νυν Ald., edd.: νῦν P | post hunc uersum lacunam indicauerunt Hermann, edd. 1372-92. deleuit Nauck 1372. στένομαι Elmsley, edd.: στέρομαι P

CADMO Figlia, tutti quanti siamo davanti a una sciagura terribile: tu, sventurata, le tue sorelle, io infelice. Vecchio come sono, dovrò vivere da straniero tra i barbari, e inoltre è stabilito dal destino che conduca contro la Grecia un'orda mista di barbari. E la figlia di Ares, Armonia, mia sposa, la dovrò condurre – e avrà l'aspetto selvaggio di un serpente, e io sarò un dragone – contro altari e tombe di Grecia, al comando di una schiera di lancieri. E non cesserò di subire dolori, sventurato, né potrò avere pace neppure quando varcherò l'Acheronte. <

AGAVE Padre, io dovrò andare in esilio lontano da te. (*lo abbraccia*)

CADMO Perché mi abbracci, povera figlia mia? Io sono un essere inutile, come un vecchio cigno grigio.

AGAVE Dove andrò, scacciata dalla patria?

CADMO Non so, figlia: il padre ti è di piccolo aiuto.

AGAVE Addio, casa, addio, patria città:
così nella sciagura ti lascio,
esule dalle tue stanze.

CADMO Vai, figlia, da Aristeo
⟨...⟩

AGAVE Piango per te, padre.

ΚΑ. κἀγὼ ⟨σέ⟩, τέκνον,
καὶ σὰς ἐδάκρυσα κασιγνήτας.
ΑΓΑ. δεινῶς γὰρ τάνδ' αἰκείαν
Διόνυσος ἄναξ
τοὺς σοὺς εἰς οἴκους ἔφερεν.
ΔΙ. καὶ γὰρ ἔπασχον δεινὰ πρὸς ὑμῶν,
ἀγέραστον ἔχων ὄνομ' ἐν Θήβαις.
ΑΓΑ. χαῖρε πάτερ μοι.
ΚΑ. χαῖρ', ὦ μελέα θύγατερ·
χαλεπῶς ⟨δ'⟩ ἐς τόδ' ἂν ἥκοις.
ΑΓΑ. ἄγετ' ὦ πομποί με κασιγνήτας
ἵνα συμφυγάδας ληψόμεθ' οἰκτράς.
ἔλθοιμι δ' ὅπου μήτε Κιθαιρὼν ⟨ἐμ' ἴδοι⟩ μιαρὸς
μήτε Κιθαιρῶν' ὄσσοισιν ἐγώ,
μήθ' ὅθι θύρσου μνῆμ' ἀνάκειται·
βάκχαις δ' ἄλλαισι μέλοιεν.

ΧΟ. πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων,
πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί·
καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,
τῶν δ' ἀδοκήτων πόρον ηὗρε θεός.
τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

1372-3. κἀγὼ ... κασιγνήτας intra cruces posuit Diggle | ⟨σέ⟩ Barnes edd. | κασιγνήτας Barnes, edd.: κασιγνήτους P 1374-6. δεινῶς ... ἔφερεν intra cruces posuit Diggle 1374. notam ΑΓ. posuit Ald., omisit P | γὰρ τάνδ' P, edd.: γὰρ ⟨τοι⟩ τάνδ' Hermann γὰρ τήνδ' Dindorf 1376. ἔφερεν Heath, edd.: ἔφερε P 1377. Dionyso tribuerunt P, Murray, Dodds: Cadmo tribuerunt Bothe, Hermann, Kopff, Diggle | ἔπασχον P, Murray, Dodds: ἔπασχεν Bothe, Hermann, Kopff, Diggle 1378. ἀγέραστον Barnes, edd.: ἀγέρατον P | ἔχων ὄνομ' Ald., edd.: ὄνομ' ἔχων P 1379. χαῖρε πάτερ Ald., edd.: χαῖρ' ὦ π(άτ)ερ P 1380. ⟨δ'⟩ Reiske, edd. 1382. ληψόμεθ' Elmsley, edd.: ληψώμεθ' P 1383/4. ⟨ἔμ' ἴδοι⟩ Kirchhoff, Murray, Dodds, Kopff: ⟨μ' ἐσίδοι⟩ post μιαρὸς Musgrave 1386. μήθ' ὅθι P, Murray, Dodds: μήδ' ὅθι Wilamowitz, Kopff, Diggle 1388-92. secluserunt Burges, Diggle 1391. πόρον Ald., edd.: πόρων P | ηὗρε Elmsley, edd.: εὗρε P 1392. post hunc uersum subscriptio τέλος Εὐριπίδου Βακχῶν P

CADMO E io per te, figlia mia,
per le tue sorelle io piango.

AGAVE Il signore Dioniso
ha portato questa sventura
con colpo terribile
sulla tua casa.

DIONISO Terribili cose avevo patito da voi. Il mio nome non riceveva onori, a Tebe.

AGAVE Addio, padre mio.

CADMO Addio, figlia infelice. È difficile che tu arrivi mai più a stare bene. (*Esce.*)

AGAVE (*al Coro*) Conducetemi voi alle sorelle, saranno le mie dolorose compagne d'esilio. Andrò là dove il Citerone maledetto non possa vedermi, né io possa vedere il Citerone, dove non esista nemmeno la memoria del tirso. (*si toglie i paramenti da baccante e li getta a terra*) Di ciò si occupino altre baccanti. (*Esce.*)

CORO Molti sono gli aspetti delle cose divine,
molte cose gli dèi realizzano contro ogni speranza:
ciò che si attende non si compie,
dell'inatteso il dio trova la strada.
Così si è compiuta questa vicenda.

ADDENDA

I

παρὰ τῷ Εὐριπίδῃ τοῦ Πενθέως ἡ μήτηρ Ἀγαύη, ἀπαλλαγεῖσα τῆς μανίας καὶ γνωρίσασα τὸν παῖδα τὸν ἑαυτῆς διεσπασμένον, κατηγορεῖ μὲν ἑαυτῆς ἔλεον δὲ κινεῖ.

Ia

τοῦτον τὸν τρόπον κεκίνηκεν Εὐριπίδης οἶκτον ἐπὶ τῷ Πενθεῖ κινῆσαι βουλόμενος. ἕκαστον γὰρ αὐτοῦ τῶν μελῶν ἡ μήτηρ ἐν ταῖς χερσὶ κρατοῦσα καθ' ἕκαστον αὐτῶν οἰκτίζεται.

II

(ΑΓΑΥΗ)
εἰ μὴ γὰρ ἴδιον ἔλαβον ἐς χέρας μύσος

III

τίς ἐστιν οὗτος ὃν νέκυν χεροῖν ἔχω;
πῶς καί νιν ἡ δύστηνος εὐλαβουμένη
πρὸς στέρνα θῶμαι; τίνα ⟨δὲ⟩ θρηνήσω τρόπον
καὶ πᾶν (κατασπάσαι με) σὸν μέλος, τέκνον

I. Apsines, in Rhet. Gr. IX, p. 587 Walz
Ia. Ibid. p. 590 Agauis oratio
II. Schol. Aristoph. Pl. 907, ex Euripidis Bacchis
III. Chr. Pat. 1311-4 ad Bacchas rettulit Porson, ⟨δὲ⟩ addito

I

In Euripide la madre di Penteo, Agave, liberata dalla follia e dopo avere riconosciuto suo figlio fatto a pezzi, accusa sé stessa e suscita pietà.

Ia

in questo modo Euripide desta pietà, volendo destarla su Penteo. La madre tenendo in mano ciascuna delle sue membra alza un lamento su ognuna di esse.

II

(AGAVE)
se io non avessi preso tra le mani quest'orrore

III

Chi è questo morto che stringo tra le braccia? Come potrò, io sventurata, portarmelo al seno? In che modo potrò piangere e abbracciare ogni tuo membro, figlio?

IV

ὅπως (κατασπάσαιμι) καὶ σύμπαν μέλος,
κυνοῦσα σάρκας ἅσπερ ἐξεθρεψάμην.

V

φέρ', ὦ γεραιέ, κρᾶτα τοῦ (τρισολβίου)
ὀρθῶς προσαρμόσωμεν, εὔτονον δὲ πᾶν
σῶμ' ἐξακριβώσωμεν εἰς ὅσον πάρα.
ὦ φίλτατον πρόσωπον, ὦ νέα γένυς,
ἰδοὺ καλύπτρᾳ τῇδε σὴν κρύπτω (κάραν·)
τὰ δ'αἱμόφυρτα καὶ κατηλοκισμένα
μέλη ...

VI

(ΔΙΟΝΥΣΟΣ)
ἐς δεσμά τ' ἦλθε καὶ (λόγους ἐμπαιγμάτων)
τοίγαρ τέθνηκεν ὧν ἐχρῆν ἥκισθ' ὕπο.
καὶ ταῦτα μὲν πέπονθεν οὗτος (οὐκ ἄκων)

VII

ἃ δ'αὖ παθεῖν δεῖ (λαὸν) οὐ κρύψω κακά.
...
λιπεῖν πόλιν τήνδ', ἀνοσίου μιάσματος
δίκην τίν(οντας) τῷδ' ὃν ἔκτειναν (φθόνῳ),
καὶ μηκέτ' (ἰδεῖν) πατρίδ'· οὐ γὰρ εὐσεβὲς
μένειν φονευτὰς ἐν τάφοις νεκρουμένων.

IV. Chr. Pat. 1256-7 idem fecit Burges
V. Chr. Pat. 1466-72, Burges τρισολβίου pro τρισαθλίου et σὴν κρύπτω κάραν pro σὸν κρύπτω κάρα dubitat Dodds
VI. Chr. Pat. 1664, 1663, 1667 pro λόγους ἐμπαιγμάτων et οὐκ ἄκων, λόγων ὑβρίσματα et ἐνδίκως dubitanter proposuit Dodds
VII. Chr. Pat. 1668, 1674-7 de Cadmi familia et sororibus λαὸν fort. οἶκον scribendum, τίνοντας, ἰδεῖν, fort. τινούσας et ἐσιδεῖν Dodds

IV

... e abbracciare le tue membra e baciare questo corpo che io ho nutrito.

V

mettiamo bene al suo posto la testa, o vecchio, ricomponiamo il suo forte corpo, per quanto è possibile. O viso carissimo, o giovani guance: ecco, io distendo questo velo sul tuo capo, e sulle membra straziate e sanguinanti...

VI

(DIONISO)
... e volle legarmi e offendermi: perciò morì per mano di chi meno doveva farlo, e fu giusto che fosse punito così.

VII

quanto al vostro casato, non nasconderò le sventure che gli toccheranno... dovrete lasciare la città, scontando il castigo per quest'orrenda contaminazione, per questo delitto, e non rivedere mai più la patria, perché è un sacrilegio che gli assassini restino vicino alla tomba della vittima.

COMMENTO

Il segno < che si trova sul margine destro della traduzione indica la presenza, nel commento, di note indispensabili alla comprensione del testo, o comunque di natura non tecnica; le note corrispondenti sono messe in rilievo da un segno identico, sul margine destro del commento.

1-63. *Prologo*. La tragedia si svolge davanti alla reggia di Tebe, un edificio monumentale che nel corso del dramma sarà colpito da un terremoto. Davanti alla reggia si trova un altare avvolto da tralci di vite (la tomba di Semele) da cui esce una voluta di fumo. Dioniso entra e parla dal θεολογεῖον, vale a dire la parte dell'edificio scenico che nell'architettura simbolica del teatro attico era riservata all'intervento di esseri soprannaturali: sempre dallo stesso luogo (oppure *ex machina*) si mostrerà per chiudere il dramma. Il dio si presenta mascherato, come un giovane straniero proveniente dalla Lidia; la maschera è descritta in seguito dalle parole di Penteo (vv. 453-7): raffigura i lineamenti di un giovane biondo, con i capelli lunghi, la carnagione chiara e tratti femminei, uno «Straniero effeminato» (θηλύμορφον ξένον, v. 353), secondo uno schema iconografico diffuso che faceva di Dioniso una figura di tipo androgino (γύννις, «femminello»: Eschilo, fr. 61 Radt). Maschere di questo genere sono descritte nell'*Onomasticon* di Polluce (IV 136). Esisteva anche il modello iconografico di Dioniso barbato, che in questa tragedia non ha parte: cfr. Diodoro Siculo, IV 5, 2; Kerényi 2010, pp. 344-6 e *passim*; R. Turcan, *Dionysos Dimorphos*, Paris 1958.

Come tutte le tragedie euripidee conservate – a eccezione dell'*Ifigenia in Aulide*, arrivata a noi pesantemente manipolata – le *Baccanti* iniziano con un monologo in trimetri giambici che colloca l'azione nello spazio, descrive l'antefatto e introduce i personaggi. Talvolta al prologo monologico seguiva una seconda parte dialogata, prima dell'ingresso in scena del Coro (così ad esempio in *Alcesti* e *Troiane*). Un'apertura di questo tipo (Sofocle prediligeva il prologo dialogato) si avviava a fare del prologo una semplice convenzione teatrale, ed era considerata dai contemporanei un'innovazione di Euripide, oltre che uno degli aspetti più caratteristici della sua drammaturgia. Aristofane scherzava sui prologhi euripidei accusandoli, non senza qualche ragione, di monotonia e attribuiva a Euripide un burlesco elogio di sé stesso, in cui contrapponeva i suoi prologhi d'impianto più moderno a quelli troppo elaborati di Eschilo (*Ran.* 945-7 εἶτ' οὐκ ἐλήρουν ὅ τι τύχοιμ'

οὐδ' ἐμπεσὼν ἔφυρον / ἀλλ' οὐξιὼν πρώτιστα μέν μοι τὸ γένος εἶπ' ἂν εὐθὺς / τοῦ δράματος, «io non la tiravo in lungo con ciance né confondevo le cose parlando a casaccio: il primo a entrare in scena raccontava difilato l'origine dell'azione»). Generalmente chi recita il prologo (spesso una figura divina o demonica come Afrodite in *Ippolito*, Ermes in *Ione*, l'ombra di Polidoro in *Ecuba*) non ha poi alcuna parte nell'azione del dramma, ma le *Baccanti* si discostano dal consueto schema d'esordio, dato che Dioniso è anche il protagonista della vicenda. Si può trovare qualche rassomiglianza tra il prologo delle *Baccanti* e quello dell'*Ippolito* (ved. Dodds 1960, p. 62; Conacher 1967, pp. 58-9): entrambi i drammi iniziano con l'affermazione della potenza divina, denunciano le offese che i mortali hanno compiuto contro la divina maestà, e preannunciano la vendetta che il dio farà ricadere sui colpevoli. In questo caso però Dioniso condiziona la punizione divina all'atteggiamento dei Tebani, mentre nell'*Ippolito* il progetto di Afrodite è irreversibile. Il tema della vendetta divina annunciata all'inizio del dramma compare anche nel prologo delle *Troiane*, nel dialogo tra Poseidone e Atena, dove però non avrà corso nell'azione.

1. Ἥκω: la prima parola delle *Baccanti* è efficace in vari modi. Costituisce un'indicazione teatrale: segnala infatti la comparsa del protagonista davanti agli occhi degli spettatori e perciò l'inizio dell'azione scenica. Un altro dato tradizionale del meccanismo incipitario euripideo è l'autopresentazione dei personaggi, come fa Afrodite nell'*Ippolito*; in generale, quando un personaggio entra in scena nel corso dell'azione la sua comparsa è annunciata da parole come "arriva", "entra", "vedo entrare" e simili che sono in realtà indicazioni sceniche (come oltre ai vv. 434 πάρεσμεν, 661). Verbi di movimento in occasione di entrata dei personaggi sono abituali nella tragedia, in particolare per coloro che provengono dal mondo dell'invisibile (dèi, fantasmi), come l'ombra di Polidoro nell'*Ecuba* (vv. 1-2 Ἥκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας / λιπών, «sono giunto avendo lasciato le dimore dell'Ade e le porte dei morti») o Poseidone nelle *Troiane* (v. 1 Ἥκω λιπὼν Αἴγαιον ἁλμυρὸν βάθος, «sono giunto avendo lasciato gli abissi salmastri dell'Egeo»), così pure il verbo di movimento è usato in *incipit* nello *Ione* (a parlare è Ermes). Una parodia di questo stilema tipicamente euripideo è nello *Eolosykon* di Aristofane (fr. 1 Kassel – Austin) Ἥκω Θεαρίωνος ἀρτοπώλιον / λιπών, «sono giunto avendo lasciato la panetteria di Tearione». Tuttavia, nel nostro caso, la tradizionale indicazione scenica assume un significato molto più profondo, nello stesso tempo antropologico e religioso: Dioniso infatti è il dio dell'arrivo, il dio epidemico per eccellenza, il dio della lontananza, colui che appare improvvisamente e si allontana poi altrettanto improvvisamente. Nelle *Baccanti* questo dio porta con sé a Tebe un gruppo nomade di seguaci, che vagano per il mondo di cit-

tà in città guidate da lui stesso, trasmettendo ovunque per contagio la forza irrazionale del loro credo. Gli stessi festival drammatici di Atene erano inaugurati con l'arrivo rituale della statua del dio sopra un carro e con la processione fino al centro della città. Di lì Dioniso arrivava al teatro che portava il suo nome e dava inizio alla parentesi teatrale delle feste cittadine (Kerényi 2010, pp. 144-58). L'arrivo di Dioniso presso i suoi seguaci è in realtà il motore profondo del suo culto. Il dio si manifesta come se sorgesse ogni volta da un "altrove": nelle *Baccanti* questo "altrove" è rappresentato dal mondo esotico e lontano dell'Asia, in altri casi dalle acque profonde, come nel cosiddetto *Cantico delle donne elee*, che invocavano ogni anno l'apparizione di Dioniso dal fondo del mare (Plutarco, *Aetia Graeca* 299a-b; ved. Provenza 2010-11, pp. 99-125 e anche la nota al v. 65). Esisteva a Delfi il culto di Dioniso Fallene, la cui eziologia era collegata a un racconto di Lesbo: alcuni pescatori avevano trovato tra le loro reti una maschera in legno d'olivo; la Pizia, interrogata, rispose che questo oggetto che veniva dal mare era l'immagine di Dioniso e che bisognava adorarla come Dioniso Fallene, per cui a Lesbo si venerava l'idolo venuto dal mare con sacrifici e preghiere, e una copia era stata portata a Delfi. Ecco dunque un Dioniso arrivato da lontano, dalle profondità delle acque (ved. Pausania, X 19, 3). Da qualsiasi luogo simbolico venga, in realtà (e le *Baccanti* lo mostrano inequivocabilmente) egli sgorga dalle profondità della mente dei suoi fedeli; la sua è un'irruzione destabilizzante e conquistatrice. Il paradosso dionisiaco è che egli è nello stesso tempo dentro e fuori la città: dio del pantheon olimpico a tutti gli effetti, egli viene però sempre accolto e ricevuto come una divinità straniera (Detienne 1987, pp. 123-5). Del resto, i festival teatrali iniziavano con il trasferimento della sua statua dal tempio di Eleutere, ai confini con la Beozia, sino al teatro di Atene: si diceva che in tempi antichi a farlo fosse stato un certo Pegaso, e che gli Ateniesi (come i Tebani delle *Baccanti*) non l'avessero accolta bene: ma ci pensò poi Dioniso a punirli e a farsi rispettare con una epidemia di impotenza (scolio ad Aristofane, *Ach.* 243). Da questa sua venuta la tragedia è tutta percorsa: il dramma in sostanza illustra gli sconvolgimenti che l'arrivo del dio nel mondo desta nel microcosmo tebano, sia dal punto di vista sociale con il ribaltamento dei ruoli tra uomo e donna, sia dal punto di vista psicologico con la tempesta di delirio che investe tutti i personaggi del dramma (ved. anche Vernant 1991, p. 231).

2-3. Διόνυσος ... πυρί: i tratti essenziali del mito di Semele e Dioniso erano noti già a Esiodo, *Theog.* 940-2 Καδμηὶς δ' ἄρα οἱ Σεμέλη τέκε φαίδιμον υἱὸν / μιχθεῖσ' ἐν φιλότητι, Διώνυσον πολυγηθέα, / ἀθάνατον θνητή· νῦν δ' ἀμφότεροι θεοί εἰσιν («A Zeus la cadmea Semele, unitasi in amore, genera un figlio illustre, Dioniso gioioso, lei mortale un figlio immortale, e ora ambedue sono dèi»). Da questi ver- <

si non si può dedurre con sicurezza se Esiodo conoscesse già il racconto della doppia nascita di Dioniso secondo la versione in seguito più diffusa, sebbene la cosa sembri molto probabile. La variante più nota, a cui anche Euripide implicitamente aderisce, era che l'apoteosi fosse il risultato della folgorazione, secondo l'idea che il fulmine divino sacralizza chi ne è colpito (ved. la nota al v. 10): Pindaro, *Ol.* 2, 25; Carax, *FGrHist* 103 F 14; Diodoro Siculo, V 52. Un'altra versione diceva invece che era stato Dioniso a scendere nell'Ade per portare la madre sull'Olimpo, dove assunse il nome di Tione: ved. Apollodoro, III 5, 3 (ma Tione era in realtà una divinità diversa da Semele, cfr. Paniassi, fr. 8 Bernabé; a Rodi, Dioniso era venerato con l'epiteto di Θυωνίδας, cfr. Esichio, s.v.). Sulla catabasi di Dioniso esisteva una leggenda locale, che è il mito di fondazione del culto del dio a Lerna, il cui lago era considerato una delle porte degli Inferi: a Dioniso fu mostrata la strada da un certo Polinno, a patto che si unisse con lui efebicamente. Quando il dio risalì dall'Ade assieme alla madre scoprì che la sua guida era morta, ma volle ugualmente mantenere la promessa utilizzando su sé stesso un ramo di fico intagliato. Questa era una «turpe storia» legata a riti locali: scolî a Licofrone, 212; Pausania, II 37, 2-6; Clemente Alessandrino, *Protr.* 2, 34, 3. Per la versione orfica della nascita di Dioniso, ved. la nota al v. 561. La madre di Dioniso era forse in origine una dea anatolica ctonia (il nome non è greco: probabilmente è da connettere con lo slavo *Zemlja* = «terra»). La ierogamia tra lei e Zeus sembra infatti riprodurre uno schema tipico della cosmologia mitica: la fecondazione della terra attraverso il fulmine e la tempesta (ved. anche Eschilo, *Danaidi*, fr. 44 Radt). L'arcano mito della nascita di Dioniso è un *refrain* della tragedia; raccontato qui dalla bocca del dio come un dato oggettivo, viene poi ripreso liricamente dal Coro che ne amplifica e spiega i misteriosi significati; lo stesso racconto è deriso da Penteo e poi interpretato razionalisticamente da Tiresia. Quattro diversi punti di vista di quello che era uno dei momenti più sacri del dionisismo. Nelle *Baccanti* si fronteggiano due posizioni opposte: quella fideistica dei seguaci di Dioniso e quella scettica di chi è estraneo al culto, sia egli favorevole (Tiresia) oppure ostile (Penteo) al dio. Non è del tutto azzardato supporre che la prospettiva di Euripide fosse la seconda; l'insistenza sugli aspetti inverosimili del mito era del resto un atteggiamento tutto euripideo (ad esempio, le derisioni relative al giudizio di Paride in *Tro.* 971-86; la derisione dei miti è anche disseminata nell'*Eracle*). La critica del mito tradizionale era del resto un terreno di scontro comune presso gli intellettuali del V secolo a.C., ma risale a epoca assai precedente (basti pensare a un autore come Senofane di Colofone). τίκτει ... λοχευθεῖσ': l'esplosione del potere divino distrugge ma nello stesso tempo santifica. Semele genera attraverso il terribile travaglio del-

la folgore che la incenerisce. Non di rado comunque le nascite divine si accompagnano a dolori e peripezie che avvicinano la divinità alle umane sofferenze. Leto soffrì vagando di terra in terra prima di partorire i gemelli divini, anch'essa perseguitata dall'ira di Era; il parto monogenetico di Atena dalla testa di Zeus avvenne attraverso dolori terribili; Alcmena ebbe doglie lunghissime prima di mettere al mondo Eracle. Per i parti divini ved. Romani 2004, pp. 43-85.

3. Σεμέλη ... πυρί: il potente v. 3 (quattro sole parole) è denso di idee chiave che si rafforzano tra loro, moltiplicando i significati simbolici. Queste parole piene di contrasti preparano i misteriosi paradossi di Dioniso: l'acqua dei fiumi tebani e il fuoco del fulmine celeste, le rovine fumanti della reggia e la pianta sempreverde che cresce senza fine, la fondazione sacra e la desolazione che proviene dagli dèi (ved. anche Segal 1982, pp. 82-3). ἀστραπηφόρῳ: è un *hapax* che potrebbe assumere sia valore attivo («portatore della folgore») che passivo («portato dalla folgore»); il secondo però si adatta meglio al contesto mitico e alla situazione drammatica, dato che fu il fulmine a incenerire Semele (Dodds 1960, p. 62).

4. μορφὴν: compare qui, subito all'inizio, quello che diventerà uno dei motivi fondamentali del dramma e in generale dell'interpretazione euripidea del dionisismo, vale a dire la metamorfosi. Nelle *Baccanti* ogni personaggio è caratterizzato non dal suo carattere, ma dalla sua «forma», μορφή, dall'aspetto esteriore, il quale a sua volta è un mascheramento: Dioniso si maschera da Straniero, Cadmo e Tiresia da baccanti, Agave da cacciatrice, Penteo a un certo punto si traveste e diventa donna (lett. «sembri nell'aspetto [μορφήν] una delle figlie di Cadmo», gli dirà infatti Dioniso, v. 917). Del resto, la tragedia si chiude con una formula tradizionale che è tuttavia molto pertinente al contenuto del dramma e alla natura di Dioniso: πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων, «molti sono gli aspetti delle cose divine» (v. 1388). Ved. anche le note ai vv. 353 e 917 e Guidorizzi 1999. <

6. μητρὸς μνῆμα: la tomba di Semele e le rovine della reggia distrutte dal fulmine di Zeus appartenevano alla geografia sacra di Tebe. Il luogo di cui parla Euripide era certamente ben noto al suo pubblico, ed era sostanzialmente intatto circa sei secoli dopo le *Baccanti* quando lo visitò Pausania (IX 12, 3), il quale descrive alcuni ruderi (ἐρείπια) sulla piazza dell'acropoli che erano identificati con l'antica casa di Cadmo e le stanze che erano state di Armonia e Semele. La tomba di Semele sorgeva invece nella città bassa, presso la porta detta delle Pretidi, dove vi erano un tempio di Dioniso Lisio («Liberatore») e una statua di sua madre; il tempio veniva aperto in occasione di alcune ricorrenze annuali (Pausania, IX 16, 6). Un idolo di legno di tipo arcaico, rivestito di metallo, era ancora oggetto di culto all'epoca di Pausania, col nome di Dioniso Cadmio (Pausania, IX 12, 4): si diceva che

fosse caduto dal cielo quando il fulmine di Zeus incenerì Semele. La topografia di Tebe nelle parole di Dioniso, che abbraccia dall'alto del θεολογεῖον la città con il suo sguardo divino, è completata dalla menzione di altri due luoghi illustri: il fiume Ismeno (oggi Haghios Ioannis), che attraversava la città, e la sorgente Dirce (oggi Plakiotissa), citata al v. 520, la quale era connessa al mito di un'altra madre perseguitata, Antiope. Costei, condannata a morte da Dirce, regina di Tebe, fu salvata dai suoi figli divini avuti da Zeus, Anfione e Zeto: legata a un toro, secondo alcune versioni del mito, Dirce venne poi bruciata e le sue ceneri disperse nella sorgente detta Areia, che da allora prese il suo nome (Apollodoro, III 5, 5). La vicenda era trattata da Euripide nella perduta *Antiope*. Questi pur modesti corsi d'acqua rappresentavano Tebe nell'immaginario degli spettatori ateniesi: ad es. *Suppl.* 621 (διπόταμος πόλις); *Phoen.* 825.

8. τυφόμενα ... φλόγα: un primo segnale della misteriosa presenza divina giace da anni nel cuore stesso della città: il fuoco sacro del fulmine di Zeus ancora cova sotto le macerie, e tornerà poi a divampare durante la «scena dei miracoli» (vv. 596-9) per segnalare la presenza di Dioniso nella reggia. Διὸς τε πυρὸς ἔτι: generalmente gli editori moderni espungono τε per eliminare l'anapesto, ma il testo dei codici è sano. In Euripide infatti gli anapesti in sedi diverse dalla prima sono ben documentati e, anche se in genere essi vengono corretti dagli editori, questo avviene per lo più arbitrariamente: ad es. *Heracl.* 223; *Ion* 602; *Iph. Taur.* 1174; *El.* 834; più oltre, ved. anche v. 1133. In questo caso per giunta l'eliminazione dell'anapesto peggiorerebbe anche il testo, introducendo una doppia apposizione alquanto stridente (ved. Prato 1959, pp. 61-2; Roux 1972, p. 242).

9. Ἥρας ... ὕβριν: l'ira di Era (ὕβρις va inteso in senso giuridico, non certo etico: nella legislazione ateniese è l'offesa arrecata con violenza e può essere causa di processo: ved. Harrison 1968, pp. 168-71; McDowell 1976) e l'inganno teso a Semele sono elementi del mito a cui Euripide accenna qui senza poi darvi alcun seguito; il personaggio di Era aveva invece qualche parte nelle *Xantriai* di Eschilo, dove compariva anche sulla scena (fr. 168 Radt). Nella versione più tarda, narrativa e non più sacra, si racconta nei dettagli la trama subdola che Era tessé contro la sua rivale: assunte le sembianze di una vecchia, convinse Semele a far giurare al suo divino amante che si sarebbe mostrato a lei così come si mostrava a Era; perciò Zeus le comparve circonfuso da fulmini e saette, cosicché Semele morì folgorata (Apollodoro, III 4, 3; Igino, *Fab.* 167). Esistono tuttavia tracce di una versione normalizzata, verosimilmente legata a tradizioni locali, della nascita di Dioniso, per cui fu Semele stessa a partorirlo a Zeus dopo avere portato a termine la sua gravidanza sul monte Dracano: *Hymn. hom. Bacch.* 1, 4 κυσαμένην Σεμέλην τεκέειν Διὶ τερπικεραύνῳ («Semele dopo

averti portato in grembo ti generò a Zeus che gode del fulmine»). Lo stesso poeta aggiunge però che sono versioni false, perché fu in realtà Zeus a generarlo sul monte Nisa, in Africa.

10. ἄβατον ... τόδε: secondo la credenza tradizionale, chi moriva folgorato non era annientato, ma passava a una forma superiore di vita. Semele, si diceva, fu innalzata al cielo dalla saetta che l'aveva annientata (Elio Aristide, 1, 47); lo stesso accadde a Eracle, Eretteo, Asclepio. Quando un fulmine percosse le statue dell'atleta Eutimo a Locri e a Olimpia, questo fu considerato segno certo della sua eroicizzazione (Plinio, *Nat. hist.* VII 152); si raccontava che un fulmine fosse caduto anche sulla tomba di Licurgo, in quanto egli era stato «l'uomo più santo e caro agli dèi» (Plutarco, *Lyc.* 31, 5-6). Perfino il fulmine che annienta un malfattore è considerato segno del favore celeste: Capaneo, ucciso dalla saetta sotto le mura di Tebe per la sua arroganza, era considerato in Euripide, *Suppl.* 937 un «morto sacro» (ἱερὸς νεκρός). Attorno al corpo folgorato si svolgevano alcuni riti: doveva essere sepolto nel luogo stesso in cui era stato colpito dal fulmine (Artemidoro, II 9), che veniva recintato e sottoposto a una serie di tabù, divenendo un ἄβατον, uno spazio sacro a cui era interdetto l'accesso, chiamato ἐνηλύσιον (corrispondente al latino *bidental*), ed era consacrato a Zeus «che scende» (καταιβάτης). Di Benedetto 2004 (p. 280) dubita del carattere sacro del morto fulminato e adduce alcuni esempi mitici di empi folgorati (come Tifone e Capaneo), senza però tener conto che il dato rituale è diverso da quello mitico. Il sacro è una nozione ambivalente in cui l'impuro e il puro finiscono per non avere confini certi (ved. Vernant 1991; Brelich 2010; Dodds 1960; Girard 1980); un morto fulminato può quindi essere un empio, ma anche contemporaneamente un essere sacro. Nel recintare la tomba di Semele, Cadmo si comporta dunque seguendo le norme della religione tradizionale: del resto, ancora all'epoca di Pausania il talamo di Semele era recintato e considerato un ἄβατον (cfr. Pausania, IX 12, 3).

11-2. ἀμπέλου ... βοτρυώδει χλόῃ: la crescita istantanea della vite nei luoghi più inattesi rientra nella tipologia dei miracoli dionisiaci, ed è un segno certo della presenza del dio: in *Hymn. hom. Bacch.* 7, 38-41; pampini di vite e tralci di edera germogliano improvvisamente dal sartiame della nave sulla quale il dio è trasportato, nel momento in cui sta per manifestarsi. Uno degli aspetti della figura dionisiaca è appunto il suo patronato sulla natura spontanea, e l'edera è per questo un suo attributo tipico: l'edera si allunga silenziosa nel bosco sacro di Colono, dove Dioniso celebra le sue danze (Sofocle, *Oed. Col.* 674-80). Una leggenda locale raccontava che, quando la stanza di Semele era stata distrutta dal fulmine, dalle rovine era germogliata un'edera che avvinghiandosi alle colonne aveva formato un tetto verdeggiante per proteggere il divino neonato (scolio a *Phoen.* 651), motivo

per cui Dioniso aveva ricevuto l'epiteto di Περικιόνιος («della colonna»), a cui è dedicato l'*Hymn. orph.* 47 (ved. Ricciardelli 2000, pp. 126-7, 417-8). Forse a questo ambito religioso si riferisce un rituale citato in *Phoen.* 655-6 βάκχιον χόρευμα παρθένοισι / Θηβαίαισι καὶ γυναιξὶν εὐίοις («una danza bacchica per le vergini e le donne tebane che gridano l'evoè»).

13-22. Questa è la più ampia testimonianza, per l'età classica, relativa ai viaggi di Dioniso in Oriente e al suo ritorno in Grecia, un tema leggendario che ebbe poi ampio sviluppo a partire dall'epoca ellenistica per giungere sino alle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli. La marcia d'avvicinamento alla Grecia denuncia una nozione "epidemica" della religione dionisiaca, che si diffonde come un contagio, e nello stesso tempo la sua vocazione a proclamarsi fede universale, in contrapposizione con il particolarismo della religione politica greca. Dioniso fa superare non solo le barriere psicologiche, ma anche quelle etniche, e si presenta come una divinità universale, per Greci e barbari che lo venerano insieme. Questo aspetto è incomprensibile a Penteo, uomo gretto e chiuso nella sua prospettiva cittadina. Il viaggio del tiaso dionisiaco trova la sua formulazione attraverso lo schema del catalogo geografico, un elemento tradizionale che la tragedia mutua dalla poesia epica (a partire dal catalogo delle navi del libro II dell'*Iliade*), e corrisponde al gusto del pubblico ateniese per la descrizione di terre lontane. Simili cataloghi si trovano in Eschilo, *Prom.* 705-35 (peregrinazioni di Io), *Pers.* 864-907 (conquiste di Dario), e nell'*Hymn. hom. Apoll.* 3, 30-46 e 216-45 (peregrinazioni di Leto), anche sulla spinta di interessi etnologici diffusi in Atene dalle opere di Ecateo ed Erodoto e da racconti fantastici come gli *Arimaspea* di Aristea di Proconneso, che descriveva le terre degli Iperborei. L'elenco dei luoghi attraversati dal tiaso è accompagnato da una serie di brevi informazioni geografico-etnologiche, che delineano i tratti più noti al pubblico ateniese di popolazioni lontane, la Lidia e la Frigia percorse da fiumi auriferi, l'altopiano iranico, la Battriana (all'incirca l'odierno Afghanistan) con i suoi villaggi fortificati, l'Arabia Felice (terra degli incensi, lo Yemen), l'Asia (ossia, in senso geograficamente più riduttivo, l'Anatolia).

13-4. λιπὼν δὲ ... πλάκας: da lì dunque, dai monti attraversati dal fiume aurifero Pattolo, parte il corteo dionisiaco, e infatti poco dopo il dio travestito si proclamerà nativo di Sardi (v. 464). Quanto alla costruzione, λιπών segnala il punto di partenza del viaggio e regge γύας, mentre Περσῶν ... πλάκας va fatto dipendere da ἐπελθών (v. 16). In genere gli editori correggono il τάς dei manoscritti in τούς dato che γύη è normalmente maschile. Tuttavia, la forma femminile, assai più rara, è attestata nei lessicografi (Esichio e *Etym. Magn.*, s.v.) e le fonti antiche che citano questo verso (Strabone due volte, I 20, 20 e XV 7, e Giovanni Lido, *de magistratibus* III 58) riportano il femminile; è pre-

feribile, dunque, evitare di normalizzare il testo, escludendo la forma più rara, tanto più che è prassi stilistica abituale di Euripide prediligere forme insolite (ved. Roux 1972, p. 246).

18. μιγάσιν ... θ' ὁμοῦ: si fa riferimento alle popolazioni semiellenizzate di quella regione, come i μιξοβάρβαροι della Caria (di cui parla Senofonte, *Hist. Gr.* II 1, 15). Sembra essere un dato tipico delle *Baccanti* (forse anche in rapporto ai destinatari macedoni) che i barbari siano visti in una luce positiva, o quanto meno neutra, e che spesso Dioniso chiami le baccanti con questo nome senza alcuna sfumatura spregiativa (cfr. v. 604); Penteo naturalmente è di parere opposto (ad es. cfr. vv. 233-4) ed esprime la prospettiva xenofoba di un cittadino ateniese medio. Ciò dipende naturalmente dalla presunta natura non ellenica ed estatica del culto dionisiaco, le cui origini sono collocate in Lidia, ved. v. 55 e specialmente vv. 482-4, dove la subalternità culturale dei barbari è radicalmente negata da Dioniso, in nome del discorso (tipico dell'etnografia greca, e in particolare di Erodoto) sul relativismo culturale.

20. πρώτην ἦλθον: esistevano differenti varianti sulle peregrinazioni di Dioniso. La versione normalizzata dai mitografi (come Apollodoro, III 5, 1) narrava che i vagabondaggi di Dioniso erano stati causati dalla pazzia infusagli da Era. Reso folle dalla sua matrigna, Dioniso vagò per l'Egitto e la Siria, finché giunse in Frigia dove fu guarito da Rea, che gli insegnò i riti iniziatici (versione a cui allude implicitamente anche Euripide ai vv. 128-34). Da lì si trasferì in Tracia. Omero (*Il.* VI 130-40) riporta una versione alternativa che dovrebbe cronologicamente (se pure esiste nel mito una cronologia) essere collocata prima dell'arrivo di Dioniso a Tebe (secondo Apollodoro, *loc. cit.*, e Diodoro Siculo, III 65, 7), vale a dire il conflitto di Dioniso con Licurgo il Trace, anch'egli suo nemico e punito per questo dal dio. Da Tebe Dioniso si recò ad Argo dove fece impazzire le donne che rifiutavano il suo culto. Un'altra versione, tarda, racconta che Dioniso andò in India dopo avere preso possesso di Tebe: ved. Igino, *Fab.* 131.

21-5. χορεύσας ... βέλος: una prima enunciazione degli attributi cultuali del dio, che saranno poi molte volte evocati durante il dramma: danze estatiche, rituali iniziatici, grida, travestimenti animaleschi, tirso, follia femminile, grida modulate che accompagnano le danze. χορεύσας: causativo, «facendo danzare»; è il primo riferimento, in bocca al dio stesso, all'elemento che più caratterizza il suo culto, vale a dire la danza di *trance*. La stessa idea sarà ripetuta poco dopo dal Coro: questi "danzatori di san Giovanni" dell'antichità passano ovunque e trascinano intere popolazioni nella loro follia coreutica. La correzione τἀκεῖ di Wilamowitz (v. 21) è interessante e talvolta accettata (anche da Diggle 1994a), però non c'è alcun motivo cogente d'intervenire sul testo trasmesso dai codici.

24. ἀνωλόλυξα: propriamente l'ὀλολυγμός «è il suono che durante i sacrifici emettono le donne quando invocano» (*Etym. Magn.*, s.v.); più tardi (v. 689) sarà infatti proprio con un grido di questo genere che Agave risveglierà le baccanti addormentate sul Citerone per invitarle alla danza. Si tratta di una vibrazione della lingua emessa gutturalmente: lo stesso tipo di sonorità usato tuttora dalle donne in contesti mediorientali. È un genere di vocalità tipicamente femminile, connesso sovente a contesti rituali, ed estremamente antico: lo si trova per la prima volta nella letteratura greca quando le Troiane innalzano le loro preghiere ad Atena (*Il.* VI 301 αἱ δ' ὀλολυγῇ πᾶσαι Ἀθήνῃ χεῖρας ἀνέσχον, «ed esse tutte quante levarono le braccia ad Atena emettendo il grido rituale»). In ἀνωλόλυξα il preverbo è significativo: «feci risonare in alto», riempiendo ovunque l'aria di grida. Nei rituali estatici, al pari di altre stimolazioni sonore, questo tipo di vocalità ossessiva tende a favorire la *trance*. Il grido caratteristico del culto dionisiaco è noto propriamente nella trascrizione «evoè», da cui deriva uno degli epiteti del dio, Evio, il «signore dell'evoè» (ved. anche vv. 689-90 e nota). νεβρίδ': era una pelle di cerbiatto che le baccanti indossavano (regolarmente raffigurata nella pittura vascolare) e che va collegata alla loro progressiva identificazione psicologica con la natura animalesca, a mano a mano che la *trance* procede: le vediamo in atto di stringersela attorno al corpo ai vv. 696-7. <

25. θύρσον: il tirso è forse l'oggetto più sacro e misterioso dell'armamentario rituale dionisiaco. La parola è non greca e d'incerta etimologia: forse da rapportare all'ittita *tuvarsa*, «ceppo di vigna» (ved. Forbes 1957); esso compare per la prima volta in testi letterari greci verso la fine del V secolo a.C. (nel *Dionisalessandro* di Cratino, fr. 40 Kassel – Austin), tranne che non lo si voglia identificare con i θύσθλα di cui si parla in *Il.* VI 134, che erano pure un oggetto rituale delle baccanti, nell'unico passo omerico in cui Dioniso compare (cfr. P. Chantraine, *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*, I, Paris 1968, s.v., da un eventuale *θύρσ-θλα). Ma su questo accostamento sono stati avanzati dubbi: ad es. Privitera 1970 (pp. 62-3 nt. 19) ricorda la tesi di H. Frisk, secondo cui i θύσθλα sarebbero da ricondurre piuttosto alla radice del verbo θύω, «sacrificare»; cfr. anche Esichio, s.v. θυστάδες· νύμφαι τινές. αἱ ἔνθεοι. καὶ Βάκχαι. Il tirso era un feticcio vegetale composto da una canna su cui veniva innestata una pigna; attorno alla canna si arrotolavano un ramo d'edera o bende di lana. Si tratta quindi di una ricostruzione artificiale della vita vegetale, ricavata assemblando disparati elementi della natura selvatica, nessuno dei quali pertiene alla sfera della coltivazione: ed esso trasmette a chi lo porta la segreta forza magica della vegetazione e quindi del dio. Il tirso serviva durante il rito come accompagnamento alle danze estatiche; il termine tecnico θύρσον τινάσσειν, <

«scuotere il tirso» (ved. v. 80, le baccanti lo scuotono freneticamente sui monti), si riferisce appunto al suo impiego vorticoso durante le danze. In generale infatti simili "bacchette magiche" assumono forza nel momento in cui vengono scosse, emanando la loro energia: Ermes conduce le anime dei pretendenti nell'Ade agitando la sua verga d'oro davanti a loro (*Od.* XXIV 5). Dalle baccanti il tirso viene altresì usato magicamente per fare scaturire dalla terra sorgenti di vino e miele (vv. 704-11). κίσσινον βέλος: βέλος è una correzione palmare di Stephanus in luogo di μέλος dei codici. Il tirso nelle *Baccanti* diventa, nelle mani delle menadi, un'arma in vari modi: prima di tutto, perché è il simbolo della follia dionisiaca che spezza ogni resistenza psicologica (cfr. v. 941 quando Penteo folle afferra il tirso). Tuttavia, a volte è usato come arma impropria: le baccanti si servono del tirso per mettere in fuga i contadini tebani (v. 733) e per bersagliare Penteo rannicchiato sul suo albero (v. 1099). Nell'iconografia, accade talvolta che Dioniso sia descritto mentre abbatte i nemici usando il tirso: *LIMC* III 1986, nn. 618, 620 (470-460 a.C.: Dioniso abbatte un gigante con un tirso). Ved. anche Euripide, *Ion* 217.

26-9. ἀδελφαὶ ... λέχους: la nascita di Dioniso non si prestava a essere facilmente inserita negli schemi genealogici delle divinità greche. Essi ammettono nozze di dèi con mortali, ma il risultato di tali nozze sono esseri chiamati «eroi»; soltanto alcuni di costoro ottengono poi il privilegio dell'immortalità. Alle sorelle di Semele pare quindi assurdo che una donna possa avere generato una divinità compiutamente tale: di qui la necessità teologica d'introdurre una seconda nascita, questa volta completamente divina, per opera di Zeus. Il tema è importante e costituisce infatti un *leitmotiv* della tragedia, su cui i personaggi variamente polemizzano, in quanto manifesta immediatamente la scissione che avviene nella casata di Cadmo. L'arrivo a Tebe di Dioniso innesca una serie di conflitti all'interno del sistema di rapporti famigliari, dato che una nuova linea di discendenza (Zeus/Semele-Dioniso) compare come alternativa alla gerarchia ufficiale del clan (Cadmo-Echione-Penteo) e sovverte il sistema codificato su cui, in una società arcaica, si fondano i rapporti di parentela. Un tema come questo, legato alla struttura profonda del clan gentilizio arcaico, avrebbe forse affascinato la mente di Eschilo; ma Euripide, com'è sua consuetudine, traduce il conflitto in termini puramente psicologici attribuendolo all'invidia delle sorelle, le quali sostengono che le nozze tra Semele e Zeus siano solo una favola prodotta dall'astuzia di Cadmo per tutelare l'onore della famiglia. <

27. ἔφασκον: quello delle sorelle di Semele è un tipico ἀχρεῖος λόγος («discorso temerario») che attira su chi lo pronuncia il castigo divino; in genere, questi discorsi sconsiderati, come qui, consistono in vanterie o in offese che tendono a negare il divario tra uomo e

dio. Cassiopea si vantò di essere più bella delle Nereidi e perciò fu punita, infatti sua figlia Andromeda dovette essere esposta a un mostro marino; Niobe si vantò di avere una prole più numerosa di quella di Latona (Leto) e i suoi figli furono sterminati da Apollo e Artemide (Apollodoro, II 4, 3 e III 5, 6). L'intero verso 27 è costruito con molto artificio: Διόνυσον lo apre, Διός lo chiude; al suo interno si può riconoscere un gioco di parole sull'etimologia correntemente diffusa del nome Διόνυσος, che sarebbe il νύσος, cioè il figlio divino di Zeus (ad es. *Hymn. hom. Bacch.* 1, 2).

28. νυμφευθεῖσαν: qui Roux 1972, p. 252 individua un valore ironico; propriamente il verbo significa «presa in moglie», ma le sorelle lo usano in senso maligno, in rapporto a quello che a loro sembra un amore irregolare di Semele; come se dicessero «è diventata la bella di Zeus». In questo modo le sorelle di Semele riflettono in trasparenza lo scetticismo di Euripide verso questi racconti di ierogamia.

30. Κάδμου σοφίσμαθ': apposizione dell'intera frase precedente. Compare qui per la prima volta il campo semantico della σοφία che avrà uno sviluppo molto ampio nel corso del dramma, sino a diventare un *leitmotiv* (ved. ad es. vv. 179, 266, 395, 655) per esprimere uno dei dilemmi fondamentali del rapporto tra umano e divino: una è la saggezza degli dèi, un'altra quella degli uomini, che ne hanno uno sfuocato riflesso. La parola usata in questo verso indica però non genericamente la sapienza, ma il suo utilizzo spicciolo e concreto, vale a dire i trucchi e gli imbrogli con cui si cerca di ingannare; e saranno poi le astuzie di Dioniso a portare alla rovina il suo nemico. Certo, i sospetti che le figlie gettano sul padre sembrano in qualche modo giustificati dalla figura astutamente politica di Cadmo, quale si rivela ai vv. 334-6, dove appare un uomo disposto alla menzogna e alla propalazione di notizie false o tendenziose per difendere il buon nome della famiglia e incrementare il suo potere.

31. ὅτι γάμους ἐψεύσατο: le *Baccanti* narrano anche la storia di una famiglia che si autoannienta. Si direbbe che questo atteggiamento scettico sia in qualche modo, anche se non in maniera esplicita, condiviso dallo stesso Cadmo (cfr. vv. 333-6), il quale lascia intendere che il racconto della nascita divina di suo nipote potrebbe anche non essere vero, ma va comunque accettato perché torna utile al buon nome della famiglia. La ierogamia tra Zeus e Semele, estratta dal suo arcaico contesto rituale, è uno dei punti su cui maggiormente s'innestava la critica razionalistica dei miti di cui Euripide fu uno degli esponenti, ma che aveva alla sua epoca altri seguaci: a proposito di nozze divine, Erodoto (I 5, 2) riporta la tradizione secondo la quale Io, sedotta da un marinaio, preferì fuggire lontano dalla sua terra per non mostrarsi ai genitori in quelle condizioni, e da questo nacque la leggenda (o impostura) che fosse stata sposata da Zeus. <

32. ὥστρησ': la follia, con la sua inquietudine motoria, è sovente < metaforizzata attraverso l'immagine del pungolo o del tafano: ad es. *Iph. Taur.* 1456, dove si parla di «pungolo della follia delle Erinni» (οἴστροις Ἐρινύων); *Hipp.* 1300 σῆς γυναικὸς οἶστρον, «la follia di tua moglie» (letteralmente: «il pungolo»). La stessa immagine è usata per passioni violente e incontrollabili, che pungono e lacerano trascinando un'anima verso la pazzia. Il «pungiglione della follia» è metaforizzato anche nel *Prometeo* a proposito di Io, perseguitata da un tafano (οἶστρος) che la punge e la costringe a vagare delirante per il mondo, ed è la reificazione della sua pazzia agitata: Eschilo, *Suppl.* 541; *Prom.* 567-8.

33. μανίαις: è, evidentemente, il perno di tutto il dramma, la paro- < la chiave delle *Baccanti*: la follia collettiva delle baccanti, quella simulata di Cadmo e Tiresia, quella autodistruttiva e morbosa di Penteo. Una forma gioiosa di follia e un'altra cupa, che porta al delitto e alla contaminazione. Esiste una distinzione, dal punto di vista dell'antropologia psicologica, tra queste diverse forme di alterazione: il confine passa tra il delirio riconosciuto e accettato socialmente (per cui si può essere pazzi «per delega della comunità») e la follia-malattia che rientra nella patologia individuale. Tale distinzione comincia a rendersi evidente nella coscienza collettiva nel V secolo a.C. in ambienti intellettuali (medicina, filosofia): cfr. Dodds 1959, pp. 75-118; Guidorizzi 2010 (specialmente pp. 63-110). παράκοποι φρενῶν: Dioniso è per eccellenza γυναιμανές, «colui che rende folli le donne» (*Hymn. hom. Bacch.* 1, 17). Il folle è "tagliato fuori" dalla propria mente, nel senso che la sua mente si sposta in un altrove, spaziale e psicologico. L'idea era presente anche nell'epica omerica: chi è pazzo è «portato fuori» da un dio, come i pretendenti in *Od.* XX 346, dei quali Atena «portò fuori strada la mente» (παρέπλαγξεν δὲ νόημα). Il termine παρακοπή passa poi a significare direttamente «follia» sia nella poesia che nel linguaggio medico: cfr. Eschilo, *Ag.* 223 τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων («sciagurata follia da cui ebbe origine il male»); Ippocrate, *Aphorismoi* 6, 26.

34. ἠνάγκασ': la follia che afferra le baccanti è presentata come < una costrizione indotta dal dio; nel caso delle donne tebane assume i tratti di una punizione, mentre le baccanti d'Asia che formano il Coro partecipano alle danze di *trance* con gioiosa libertà. L'idea è pertinente dal punto di vista antropologico: è largamente constatato che l'iniziato che si avvia a pratiche estatiche afferma di farlo non di sua libera scelta ma perché vi è stato costretto dalla divinità, la quale sceglie i suoi adepti e li obbliga a servirla. Questo è ciò che dicono i seguaci del *candomblé* in Brasile, dell'*hau bong* in Vietnam, del *vodun* nel Dahomey. Sovente gli individui che ricevono un richiamo soprannaturale cercano con tutte le loro forze di sottrarvisi: «secondo la teoria indigena, esplicita o meno, la possessione deriva dalla volontà univoca di un dio che, per una ragione o per l'altra, desidera incarnarsi in una data

persona. Decisione univoca, poiché, almeno sul piano delle apparenze, da parte del posseduto la relazione è subita e non voluta ... se si diventa seguaci di un culto estatico non è perché lo si sia voluto – non, in ogni caso, perché lo si è voluto consciamente – bensì perché un dio lo vuole» (Rouget 1986, pp. 52-3). ὀργίων ἐμῶν: ὄργια (da ἔργον) sono le azioni sacre e anche gli oggetti che attengono al culto di un dio, specialmente in rituali misterici, in particolare appunto quelli di Dioniso e di Demetra (ὄργια τὰ μυστήρια, κυρίως δὲ τὰ Διονυσιακά: ved. *Etym. Magn.*, s.v.).

36. ἐξέμηνα: lett. «le ho rese completamente folli (ἐκ)». Le parole di Dioniso sembrano ridondanti, fatte per esaltare l'eccezionalità del fenomeno, dato che γυναῖκες ripete θῆλυ σπέρμα, a meno di considerare γυναῖκες come la fascia di età delle donne adulte e sposate, diverse quindi dalle παρθένοι; tuttavia, in seguito, il Messaggero (v. 694) parlerà di ragazze (παρθένοι) mescolate con le altre donne sul monte. La cosa più verosimile è che qui Dioniso con ὅσαι γυναῖκες ἦσαν voglia indicare la comunità femminile nel suo insieme, sposate e non sposate, ad eccezione delle più piccole che non potevano raggiungere il Citerone con i loro mezzi e che non erano state trasportate sul monte dalle madri possedute dal furore bacchico. Infatti più tardi si dirà che le giovani mamme tebane hanno lasciato a casa i piccini (vv. 699-702) e allattano animali.

37. ἀναμεμειγμέναι: aristocratiche e donne del popolo vivono in promiscuità, «mescolate». È nella natura del culto dionisiaco lo spezzare le barriere sociali e mescolare le persone dei ranghi più diversi, un motivo che viene ripetuto più volte nella tragedia: ved. vv. 192, 206-9, 694. Certo questa promiscuità può risultare scandalosa a un tradizionalista come Penteo, che vorrebbe tutto regolamentato e diviso, ed è una forma di perfida punizione verso le figlie di Cadmo, che nella loro altezzosità sono obbligate a mescolarsi a donne plebee. Anche questo è un dato di fatto riscontrabile presso tutte le società in cui vengono praticati culti estatici: generalmente parlando, anzi, essi servono a proiettare le tensioni sociali su un piano simbolico e a compensare gli strati emarginati della popolazione offrendo loro un più o meno effimero modello religioso di reintegrazione (ved. Lewis 1972). <

38. χλωραῖς ... πέτραις: esattamente l'opposto di come Penteo le vorrebbe: senza un tetto sopra la testa, neppure una grotta, libere nel cuore della natura, sotto gli alberi, e non ordinatamente chiuse tra le mura domestiche. Così le vedrà appunto il Primo Messaggero (vv. 683-6). Vari editori (tra cui Diggle 1994a; Seaford 1996) adottano la correzione di Elmsley, ἀνορόφους ἦνται πέτρας, ma (come del resto osserva Dodds 1960, p. 68) non c'è proprio nessun bisogno di correggere il dativo locativo dei codici, un costrutto assolutamente normale: ved. ad es. *El.* 315 θρόνῳ κάθηται.

39. τήνδ' ... θέλει: Dioniso vuole ammaestrare Tebe, ma non certo alla maniera di Eschilo, imponendo la legge del πάθει μάθος che rende migliori e più saggi, anche se in questo verso si può vedere un riflesso di Eschilo, *Ag.* 180-1: «e anche a chi non vuole la saggezza s'accosta» (καὶ παρ' ἄ/κοντας ἦλθε σωφρονεῖν). La città di Tebe deve conoscere sino in fondo (ἐκ-) la potenza di Dioniso e la stoltezza dei suoi nemici che si condannano da soli alla loro rovina; l'apprendimento finale di Agave (ἄρτι μανθάνω, v. 1296), infatti, non è l'acquisizione di una superiore saggezza attraverso il dolore, ma la comprensione inorridita della propria rovina.

42. δαίμον': più oltre (v. 219) Penteo userà la parola con una sfumatura di disprezzo, come se si riferisse a un demone appena spuntato, ma già a partire dall'*Iliade* gli esseri divini sono designati indifferentemente come δαίμονες o come θεοί (*Il.* I 222 e 494; III 396). Il secondo valore è quello di «demoni», entità intermedie tra dèi e uomini (Esiodo, *Op.* 122-6; Platone, *Symp.* 202d-e); talvolta, il demone rappresenta un lato oscuro, incombente della forza divina, laddove gli dèi sono determinati personalmente: l'ampiezza semantica di questo concetto è indicata da Erodoto (ad es. V 87, 2), quando parla di δαιμόνιον come forza anonima ma inesorabile che presiede ai destini umani (così anche nelle *Baccanti*, v. 894b), oppure da Eraclito (22 B 119 Diels – Kranz) per il quale il demone è il carattere di ogni uomo (ἦθος ἀνθρώπου δαίμων). Ved. anche Susanetti 2010, pp. 156-7.

52. στρατηλατῶν: qui Dioniso parla di una battaglia vera e propria tra l'esercito delle baccanti e Penteo; in realtà, non è con la forza militare che il dio compirà la sua vendetta. Forse Euripide aveva in mente un'altra versione del mito, che sembra potersi ricavare da un riferimento di Eschilo, *Eum.* 25-6 Βάκχαις ἐστρατήγησεν θεὸς / λαγὼ δίκην Πενθεῖ καταρράψας μόρον («il dio condusse l'esercito delle baccanti, tessendo il destino di Penteo come fosse una lepre»), da cui tuttavia non si può desumere se ci fosse stata una battaglia vera e propria; anzi, il riferimento alla lepre (animale codardo e oggetto di caccia) farebbe pensare piuttosto a un inseguimento che a una cattura. In seguito (vv. 780-99) è Penteo che chiama alle armi i cittadini: ma la risposta di Dioniso ai suoi preparativi militari è beffarda: «Fuggirete tutti. E anche questa sarà una vergogna: uomini armati di bronzo che volgono le spalle davanti ai tirsi delle baccanti».

53-4. Questa coppia di versi riprende le parole del v. 4, il che è conforme ai parametri della *Ringkomposition* poetica e chiude in modo efficace il prologo vero e proprio: quello che segue è il passaggio dal passato al presente e l'evocazione del Coro sulla scena. Non è dunque il caso di espungerli come interpolazione di attori, come fanno alcuni editori (a partire da Bernhardy).

53. ἀλλάξας ἔχω: corrisponde a μετήλλαχα; l'uso perifrastico del

perfetto costruito con il verbo ἔχω e il participio aoristo è un caso del cosiddetto σχῆμα σοφοκλεῖον (Kühner – Gerth, II, p. 482, 11), presente tuttavia anche in Euripide, ad es. *Tro.* 1150 ἑνὸς μὲν οὖν μόχθου σ' ἀπαλλάξας ἔχω.

56. θίασος: la parola «tiaso» (etimologia non greca) designa tutte le confraternite che si costituiscono attorno a un culto comune, generando speciali rapporti di solidarietà: ma il termine era applicato in modo specifico alle comunità dionisiache.

58-9. αἴρεσθε ... τύμπανα: tamburelli e strumenti a percussione sono per eccellenza gli strumenti estatici; essi infatti "contengono" uno spirito vivente, e la loro costruzione è sovente sottoposta a una serie di norme rituali. Data l'universale diffusione del tamburo nei culti di *trance*, si è pensato a un effetto neurofisiologico del tam tam sull'udito umano: una sorta di droga sonora capace di indurre la *trance* automaticamente (cfr. la discussione di Rouget 1986, pp. 237-47). I tamburelli erano suonati dalle baccanti protendendoli sopra il capo (αἴρεσθε, «sollevate»), come si vede talvolta nelle rappresentazioni vascolari (ad esempio nell'*aryballos* del British Museum, cat. E 695). Essi erano sentiti come estranei alla tradizione musicale greca, oggetti, dunque, esotici (ἐπιχώρια, «della vostra terra», ossia la Lidia). I tamburelli erano utilizzati in altri culti di origine orientale diffusi ad Atene nel V secolo a.C., come quello dei Coribanti: ved. Aristofane, *Vesp.* 119. <

59. Ῥέας τε ... εὑρήματα: ved. vv. 120-1 e la nota al v. 120.

61. ὁρᾷ: una prima provocazione: il Coro deve danzare e far risuonare i suoi tamburelli proprio davanti alle porte della reggia di Penteo. La città di Tebe vedrà la comparsa inquietante del Coro di baccanti esaltate sulla scena, ma oltre a questo c'è anche altro: l'uso del verbo di vedere è prolettico, dal punto di vista drammatico, dato che opera su diversi livelli semantici. Il dramma è costruito sulla contrapposizione tra chi vede la realtà e la forza del culto di Dioniso, e chi non riesce a vederle perché è accecato dalla sua stoltezza o dalla sua follia (Penteo in primo luogo, ma anche Agave). La città vedrà poi la follia di Penteo e la sua testa infissa su un palo e portata in trionfo per le vie di Tebe. È dunque una forma di metateatro: gli abitanti di Tebe (e il pubblico, che li rappresenta sulle gradinate) assisteranno alla tragedia di Penteo, al suo travestimento da donna (come se fosse anch'egli un attore) e alla sua catastrofe. Del resto, l'atto del vedere e dell'essere visti – che allude alla natura inafferrabile di Dioniso, il dio della metamorfosi, e insieme all'incapacità dell'occhio umano di vedere veramente le forme divine – costituisce un fitto tessuto semantico che attraversa il dramma dall'inizio alla fine (cfr., ad es., vv. 811, 924 e nota, 1175 e nota).

64-169. *Parodo.* Evocato dalle parole di Dioniso, irrompe sulla scena il Coro delle sue seguaci, le baccanti d'Asia. Le donne arrivano correndo, danzando, agitando tamburelli. Quello che segue è una sorta di "vangelo dionisiaco" che descrive le prerogative del dio e le esperienze di estasi che le menadi provano durante i riti: ipercinesia, perdita della coscienza, allucinazioni, sensazione di percepire una presenza divina all'interno di sé, estasi. Inoltre, il Coro descrive le pratiche rituali di questo dio, consistenti nella *trance*, nella corsa sui monti e finalmente nello smembramento della vittima sacrificale e nel pasto delle sue carni crude (σπαραγμός e ὠμοφαγία): cibandosi dell'animale ucciso con le loro mani, in realtà i fedeli si cibano del dio stesso in forma animalesca. Queste donne sono dette menadi, le «folli»: la più antica testimonianza di questo atteggiamento è in Omero, quando Andromaca angosciata per la sorte del marito si precipita alle mura μαινομένῃ ἐϊκυῖα, «simile a un'invasata» (*Il.* VI 389), cioè correndo e in una situazione di estrema tensione emotiva; non è del tutto certo però che questo implichi un riferimento preciso al rituale dionisiaco, dato che potrebbe valere anche «simile a una pazza». Quanto il Coro delle *Baccanti* descriva minuziosamente esperienze dionisiache e quanto invece appartenga a una visione idealizzata da Euripide dei culti estatici è cosa difficile da stabilire con esattezza, ma sicuramente i dati da lui riferiti corrispondono a quelli che si ricavano dalle altre fonti e dall'osservazione etnografica. Certo è che Euripide (nelle sue opere più tarde specialmente) era fortemente attirato da queste manifestazioni religiose, in parte per le possibilità spettacolari che esse offrivano sulla scena, ma soprattutto per l'interesse da lui costantemente mostrato per i fenomeni dell'irrazionale. Un corale simile a quello delle *Baccanti* fu composto qualche anno prima per l'*Elena* (il cosiddetto *Inno alla Grande Madre*: vv. 1301-68); anche nella parodo dei *Cretesi* Euripide descrive un gruppo di santoni che praticano culti esoterici, i Coribanti, che parlano del loro modo di vita mistico sui monti cretesi. L'arrivo del Coro sulla scena è spettacolare: le baccanti entrano danzando vorticosamente al suono di sistri e tamburelli, su un ritmo incalzante che sembra fosse tipico dei canti dionisiaci. Anche il costume delle baccanti era esotico, probabilmente simile a quello descritto dalla pittura vascolare: pantaloni ampi, tuniche con maniche ricamate a colori sgargianti su cui sta posata la nebride. La parodo è costruita secondo gli schemi tipici dell'inno rituale, è anzi, si può dire, la raffigurazione scenica di un inno rituale: vengono citati gli oggetti sacri, gli attributi cultuali, le piante sacre al dio, viene invocato il suo nome, narrato il suo mito, esaltata la sua potenza; anche la forma della «beatitudine» (μακαρισμός) ai vv. 73-82 rientra in questa prospettiva. Il corale divulga le forme attraverso cui Dioniso, dio pietoso e anzi l'unico degli olimpici che si curi degli esseri

umani, propone la via verso la felicità. Il canto del Coro fa da contrappunto alle parole di Dioniso, riprendendo in modo speculare i temi del prologo: la nascita miracolosa (vv. 2/89-104), le peregrinazioni dall'Asia a Tebe (vv. 35/116), la musica estatica dei tamburelli (vv. 59/124), la "conversione" di Tebe (vv. 39/105), la epidemia coreutica (vv. 21/114). La tessitura metrico-ritmica è formata da una mescolanza di coriambi e ionici *a minore*, un metro adatto a rendere i ritmi coreutici del dionisismo, che ricompare nell'inno a Iacco delle *Rane* di Aristofane (vv. 397-413) e in quello a Dioniso di Filodamo Scarfeo (Powell 1925, p. 165).

65. ἱερὸν Τμῶλον: il monte Tmolo (oggi Musa Dagh) dominava Sardi, capitale della Lidia; dalle sue pendici sorgeva il fiume aurifero Pattolo. θοάζω: lett. «sono veloce» (generalmente intransitivo, ma qui costruito con accusativo di relazione, come ad es. in *Iph. Taur.* 1141-2 πτέρυγας ... / ... θοάζουσα); il verso si riferisce tanto alla corsa indiavolata delle baccanti che hanno attraversato l'Asia accendendola con le loro danze, quanto all'agitazione motoria del Coro nell'entrata in scena, secondo un modello insolito nella tragedia, in cui si praticava la composta forma coreografica dell'ἐμμέλεια (il verbo costituisce quindi un riferimento drammaturgico: in questo caso il Coro entra correndo e non marciando). La velocità straordinaria delle baccanti che corrono senza stancarsi è un aspetto miracoloso della possessione, che viene ricordato varie volte in seguito tra i prodigiosi poteri che il dio elargisce alle sue fedeli: ved. vv. 731-47; 1090-1. Βρομίῳ: «Bromio» (da βρέμω, «fremo», «muggisco») è l'epiteto che identifica in Dioniso il «signore delle grida» levate dai suoi seguaci durante i riti estatici, mischiate al suono dei flauti e dei tamburelli. Era uno degli epiteti che in Atene si usavano per invocare l'arrivo di Dioniso: ad esempio Fanocle (*FGrHist* 325 F 12) riferisce che nel santuario di Dioniso «nelle paludi» i fedeli bevevano vino mescolato ad acqua e alla fine, euforici, danzavano in onore del dio e lo invocavano con gli epiteti di Εὐάνθης («fiorente»), Διθύραμβος, Βακχευτάς, Βρόμιος (ved. anche Kerényi 2010, pp. 270-2). È l'iperbole sonora quella che caratterizza in effetti il culto del dio: lo si potrebbe definire il Chiassoso, per i fragori di baccanali misti di grida e suoni (in questo caso, anche Evio, cioè signore dell'evoè), o anche il Fremente, in rapporto ai tremiti e ai mugolii di chi cade in estasi. Come osserva Jeanmaire 1939, p. 61, «l'epiteto conviene alla natura di un dio di cui si crede di sentire la presenza nell'agitarsi delle foglie e nel sordo mormorio della foresta; ma conviene ancor meglio al tremito, certamente accompagnato da rantoli e sordi ruggiti, indicante lo stato di *trance* che la presenza del dio induce nei suoi fedeli». L'epiteto Bromio va anche posto in relazione con l'ipostasi taurina del dio, con il quale i fedeli si immedesimano nel corso del rituale. Una

scena di musica dionisiaca era descritta negli *Edoni* di Eschilo (fr. 57 Radt) a proposito dei fragorosi riti in onore del dio: «uno tiene tra le mani il flauto, costruito al tornio, e lo riempie d'un suono prodotto dalle agili dita, e conduce alla follia; l'altro batte con cimbali bronzei: risuona alto un canto, terribili mimi con voce di toro muggiscono da un luogo segreto, l'eco del timpano come se fosse un tuono sotterraneo, si effonde e incute paura» (ὁ μὲν ἐν χερσὶν / βόμβυκας ἔχων, τόρνου κάματον, / δακτυλόδικτον πίμπλησι μέλος, / μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν, / ὁ δὲ χαλκοδέτοις κοτύλαις ὀτοβεῖ, / ψαλμὸς δ' ἀλαλάζει, / ταυρόφθογγοι δ' ὑπομυκῶνται / ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῖμοι, / ἠχὼ θυμπάνου δ', ὥσθ' ὑπογαίου / βροντῆς, φέρεται βαρυταρβής). I musicanti-mimi, nascosti, imitano il muggito del toro, mescolato al suono altissimo degli strumenti, incutono terrore e inducono allo straniamento di sé. Il culto reso a un Dionisotoro, peraltro, è ben attestato in vari luoghi della Grecia. Plutarco, *de Iside et Osiride* 364f, parla dei riti delle donne di Elide: «molti Greci rappresentano Dioniso in forma di toro, e in Elide in particolare le donne invocano il dio pregandolo di venire a loro "con piede bovino". Gli Argivi poi danno a Dioniso l'epiteto di "figlio di toro" e lo chiamano con le trombe perché risorga dalle acque». Nell'*Iliade* Dioniso viene inseguito dal suo persecutore Licurgo con una βουπλήξ, «una frusta per buoi» (VI 135), e deve ritornare nelle acque, tuffandosi nel mare. Per l'interpretazione metrica del verso ved. Appendice metrica, p. 279.

66. πόνον ἡδὺν: la «fatica» (πόνος) di cui parla il Coro è un'idea correlata alla natura del rito estatico, che comporta un intenso impegno muscolare da parte degli adepti: la mistica comunione con il dio si realizza proprio nel momento dell'estremo sfinimento fisico (la stessa parola, certo familiare all'ambito semantico dei gruppi dionisiaci, è in bocca a Sileno al v. 1 del *Ciclope* di Euripide, connotata con intento parodistico). In questo caso, però, si tratta di una «dolce fatica», una «pena che non provoca pena»: il delirio cui le baccanti soggiacciono annulla la fatica del viaggio, trasformandola in una sorta di perenne nirvana. Ciò che Dioniso promette ai suoi seguaci è qualcosa di bello e fruibile da un essere umano, non vaghe promesse soteriologiche: è il piacere immediato, la pace, la gioia che si consegue qui e ora attraverso la danza e l'estasi e la percezione concreta della presenza di un dio dentro il proprio corpo. Questo stato è varie volte evocato nel corso del dramma (in particolare nella scena della beatitudine delle baccanti sui monti, vv. 699-711). Le parole che insistono sulla nozione di "piacere" ritornano fittamente nel canto del Coro della parodo, richiamando appunto l'attesa della felicità che il dio elargisce a chi si abbandona a lui: cfr. ἡδυβόᾳ v. 127, ἡδύς v. 135, ἡδομένα v. 165. La gioia di Dioniso verrà presentata, in modo leggermente di-

verso, nel primo stasimo: quella più quieta e tranquilla del vino che accompagna chi riesce ad allontanare dalla sua mente pensieri empi e arroganti (vv. 379-85). κάματόν τ' εὐκάματον: l'antitesi ossimorica è anch'essa perfettamente dionisiaca: correre per il dio è una fatica che non si avverte e che conduce al bene, perché porta alla felicità e all'estasi. Non solo: le baccanti che corrono in nome di Dioniso, prese dalla loro *trance*, non sentono né fatica né dolori, cosicché veramente leggero è il loro sforzo: ved. la descrizione della sfrenata corsa montana delle menadi ai vv. 731-68. I due nessi sono strettamente accostati tra loro anche dal punto di vista metrico, all'interno dello stesso *colon* che è costituito da una sequenza di tre ionici *a minore* (il terzo catalettico).

69. μελάθροις: non genericamente le case della città di Tebe, ma nello specifico la reggia davanti alla quale si svolge l'azione: ved. vv. 587, 588, 603, 1368. ἔκτοπος ἔστω: l'interpretazione è discussa; se si lega il nesso a μελάθροις bisogna intendere «uscite dalle case (e unitevi a noi)», come ad es. propongono Roux 1972, p. 266; Diggle 1994b, pp. 3-5; Seaford 1996, p. 157 (citando il parallelo di *Fetonte*, fr. 773, 68 [112] Kannicht ἐκτόπιοί τε δόμων ἀπαείρετε· ὦ ἴτε λαοί). È più probabile però che qui il Coro voglia dire esattamente il contrario (cfr. Dodds 1960, p. 75; Di Benedetto 2004, pp. 297-8): osservate il silenzio rituale e fatevi da parte (al passaggio del corteo dionisiaco, che chiede spazio). Questo era infatti il preludio ad atti rituali, come processioni e sacrifici, libagioni: la premessa è che lo spazio da sacralizzare fosse liberato da presenze e voci profane; per il richiamo al silenzio rituale, cfr. ad es. Eschilo, *Eum.* 1035; Euripide, *Iph. Taur.* 123; Aristofane, *Ach.* 239-41. Il silenzio rituale (εὐφημία) è ciò che si richiede perché un rito abbia efficacia; qualsiasi parola profana può rendere vano l'effetto della preghiera: una situazione del genere è descritta in *Ion* 1187-91, quando, mentre Ione sta portando alle labbra la coppa avvelenata durante un sacrificio, un servo si lascia sfuggire dalle labbra una βλασφημία cosicché il rito deve essere ripetuto. Il paradosso è che l'εὐφημία venga invocata nelle *Baccanti* per un rituale fondato sul parossismo disordinato delle grida e delle musiche dionisiache. La stessa situazione a cui si riferisce qui il Coro è descritta comicamente da Aristofane, *Ran.* 354 εὐφημεῖν χρὴ κἀξίστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν («bisogna osservare il silenzio rituale e lasciare spazio ai nostri cori»).

70. ἐξοσιούσθω: in seguito il Coro celebrerà infatti Ὅσία (ved. v. 370 e nota). È uno dei molti termini del linguaggio rituale che percorrono la parodo: στόμα ... εὔφημον, τὰ νομισθέντα, ὁσίοις καθαρμοῖσιν.

71. αἰεὶ: può collegarsi tanto a ὑμνήσω quanto a τὰ νομισθέντα. Benché la seconda soluzione sia accettata da vari critici (ad es. Dodds 1960; Roux 1972; Di Benedetto 2004), nel qual caso bisognerebbe in-

tendere «i riti da sempre coltivati», credo che il contesto richieda invece il primo significato (così anche Seaford 1996, p. 157): ciò che le baccanti (e Dioniso, oltre che Penteo) vogliono dire qui e in tutto il dramma è che il culto di Dioniso è nuovo, non tradizionale come invece comporterebbe τὰ νομισθέντα αἰεί; inoltre, il Coro insiste sul fatto che la sua ragione di vita, la sua stessa natura, è di dedicarsi sempre, senza interruzione, al culto del dio straniero, per cui è naturale che continui a cantare senza mai smettere.

73-82. Il Coro passa poi in rassegna le specifiche forme dell'ideologia dionisiaca: il culto presentato come una forma superiore di conoscenza; la vita comunitaria del tiaso, in cui l'individuo perde la coscienza della propria identità confondendosi con il gruppo nel momento della *trance*; le purificazioni a cui il neofita deve sottoporsi prima di accedere alle danze e quella tipica forma d'esperienza che è il βακχεύειν, che vuol dire «identificarsi con Bacco», «divenire uguale a Bacco» durante l'estasi, generalmente attraverso la frenesia motoria (non il vino). <

73. μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων: si tratta di un μακαρισμός, o «beatitudine», schema di pensiero tipico della morale arcaica: attraverso la formula d'esordio «beato chi...» (μάκαρ/ὄλβιος ὅστις) questo schema espressivo propone un modello di umana felicità, come ad es. Alcmane, fr. 3, 37-9 Calame (= 1, 37-9 Page), ὅ δ' ὄλβιος ὅστις εὔφρων / ἀμέραν διαπλέκει / ἄκλαυστος («beato chi felice passa la sua vita senza pianto»); Pindaro, *Ol.* 7, 10. Il μακαρισμός assume a volte uno specifico colore iniziatico, dato che compare frequentemente in relazione a rituali misterici, come ad es. in *Hymn. hom. Cer.* 2, 480 ὄλβιος ὃς τάδ' ὄπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων («beato chi dei mortali ha visto queste cose»); Pindaro, fr. 137 Snell – Maehler ὄλβιος ὅστις ἰδὼν κεῖν' εἶσ' ὑπὸ χθόν'· / οἶδε μὲν βίου τελευτάν, / οἶδεν δὲ διόσδοτον ἀρχάν («beato chi dopo avere assistito a quei riti scende sotto terra: conosce il termine dell'esistenza, conosce il principio che viene dagli dèi»). Esiste comunque una differenza di valore tra μάκαρ e εὐδαίμων: μάκαρ significa «felice come un dio», mentre εὐδαίμων significa «accompagnato da un destino o demone fortunato». Le due parole sono connesse tra loro anche al v. 911.

74. εἰδὼς: i riti misterici, e quello estatico di Dioniso in particolare, si presentano come una forma superiore di conoscenza, di natura completamente diversa da quella che fornisce la ragione: è una conoscenza profonda delle cose divine, riservata agli iniziati (vv. 472-4). βιοτὰν ἁγιστεύει: ἁγιστεύει appartiene al campo semantico del verbo ἁγίζειν e del sostantivo ἅγος. In questo caso il significato è «rendere puro», cioè consacrato; tuttavia (come avverte Vernant 1991), questa famiglia di parole esprime il valore ambivalente del sacro, tipico della religione greca arcaica: vuol dire tanto «sacro» quan- <

to «contaminato», e cioè quello che in linea generale rientra nella categoria antropologica e psicologica del tabù. È qualcosa da cui ci si tiene lontani, perché l'accostarsi potrebbe costituire un rischio: tutto ciò che è sacro, infatti, santifica ma può anche distruggere. In questo caso si direbbe che Euripide non abbia in mente specificatamente i rituali dionisiaci, ma li sincretizzi con religioni misteriche ed estatiche; ciò che si dice qui è che i seguaci di Dioniso devono rendere pura tutta la loro vita, il che non risponde all'essenza della religione dionisiaca, che è fondata sull'esperienza della possessione e della violenza, non su una regolare condotta di vita. Che cosa Euripide intendesse per βιοτὰν ἁγιστεύειν lo si può inferire dalla parodo frammentaria dei *Cretesi* (fr. 1 Cozzoli = 472 Kannicht), in cui il Coro era formato da un gruppo di iniziati al culto di Zeus Ideo. Gli iniziati alla congregazione dei Cureti affermano di condurre una vita pura (ἁγνὸν βίον) dopo la loro iniziazione, evitando di mangiare carne e portando vesti bianche. I *Cretesi* spiegano le varie fasi del processo iniziatico: prima si diventa iniziati di Zeus Ideo, poi di Zagreo attraverso rituali notturni e sacrifici omofagici, poi ci si purifica divenendo «santi» (ὅσιοι) e si assurge infine al grado di βάκχος, colui che guida i riti e presiede alle iniziazioni (ved. anche la nota al v. 370).

75. θιασεύεται ψυχὰν: è accusativo di relazione: «mette l'anima in comune». È, dal punto di vista psicologico, il cuore dell'esperienza dionisiaca: la perdita dell'identità personale per confluire in un grande Io collettivo in cui cadono le barriere di età, di sesso, tutto ciò che divide un uomo dall'altro e divide l'uomo dalla natura. Poco oltre (vv. 187-9) Cadmo parlerà dell'energia misteriosa che gli toglie il senso della vecchiaia. Un quadro di questa collettiva «perdita dell'anima», in cui le baccanti danzano perdendo coscienza di sé e con loro baccheggia tutta la natura intorno, spezzando così la barriera tra l'individuo e il mondo, è descritto dal Messaggero (vv. 723-7).

78/9. ὄργια Κυβέλας: Cibele è la traslazione greca dell'antica dea siro-ittita Kubaba. Già nel VI secolo a.C. il suo culto era radicato nelle città costiere della Ionia e sincretizzato con quello di un'altra dea madre, Rea (cfr. Ipponatte, fr. 156 West), che come lei era patrona di culti estatici; cfr. A. Rapp, in Roscher II (1890-94), col 1638 sgg., s.v. «Kybele». Il rapporto Dioniso-Cibele-Rea con il loro corteo di seguaci (Coribanti, Satiri, menadi) si spiega non solo per la somiglianza dei rispettivi rituali, che erano fondati su danze estatiche e sul culto extracittadino in luoghi montani, ma anche come riflesso di quello schema primordiale di famiglia divina, organizzata sulla relazione tra una Dea Madre e una figura maschile subordinata di πάρεδρος (un giovane sposo o un figlio), che diede luogo a varie combinazioni di coppie divine: Cibele e Attis, Cibele e Sabazio, Rea e Zeus (nella sua versione cretese), Afrodite e Adone. Anche Dioniso compare in certe zone, <

come Lesbo, in un contesto simile, in quanto figlio giovinetto di una coppia divina, Zeus ed Era: cfr. Alceo, fr. 129, 9 Voigt, che parla appunto di Ζόννυσον ὠμήσταν, «Dioniso divoratore di carne cruda», come terzo elemento della triade.

85. κατάγουσαι: dall'alto delle montagne sacre, in particolare dallo Tmolo che è identificato come luogo d'origine del culto del dio, le baccanti «conducono giù» la nuova fede. Forse in questo participio si può vedere un riferimento al rituale delle Καταγώγια celebrate soprattutto in Asia Minore e poi importate ad Atene: durante queste feste, che si svolgevano in inverno, Dioniso era «ricondotto» tra gli uomini, verosimilmente in quanto dio annuale della vegetazione, che muore e rinasce. La parola apparterrebbe quindi, come molte altre della parodo, al linguaggio dei rituali dionisiaci (ved. Dodds 1960, pp. 77-8; Roux 1972, pp. 274-5).

89-90. λοχίαις ἀνάγκαισι: dipende da ἔτεκεν, non da ἔχουσ'; ved. Dodds 1960, p. 78. Il tragico parto di Semele rientrava in un misterioso piano divino: perciò le sue doglie sono «fatali», in quanto legate ad *Ananke* che determina il successivo corso del destino. Questo significato si sovrappone a quello più semplice di «inevitabili», in rapporto al travaglio del parto.

93/4-5. λοχίαις ... θαλάμαις: potrebbe significare «lì, nella stanza dove era stato partorito», ma, oltre a essere un'idea poeticamente fiacca, è contraria alla versione euripidea del mito (così anche Dodds 1960, p. 79), dato che Zeus accolse il feto nella sua coscia dopo che Semele era stata folgorata e non lo salvò con le sue mani dalle fiamme del rogo, ma prima lo lavò nella fonte Dirce (ved. vv. 521-2, dove sono ripresi e sviluppati questi versi). Questa «stanza» dove avvenne il parto è, metaforicamente, la coscia di Zeus, come del resto appare dal verso successivo: «in un grembo segreto» (ved. Ieranò 1999).

96-8. κατὰ ... ἀφ' Ἥρας: secondo la versione ufficiale del mito della nascita di Dioniso, dopo la morte di Semele folgorata, il feto fu raccolto da Zeus che portò a compimento la gestazione chiudendolo in una sua coscia. La nascita maschile di Dioniso è uno dei motivi più arcani della mitologia greca. Un parallelo con la tradizione indiana delle *Upanishad* sembra suggerire una lontana origine indoeuropea: si narrava che il dio Soma (l'equivalente indiano di Dioniso, nella sua qualità di patrono delle bevande fermentate) fosse stato cucito nella coscia del dio celeste Indra. Lo stesso vale per la nascita di Aurva dalla coscia sinistra della madre Vamoru e di Nishada dalla coscia sinistra del principe Vena. In una leggenda medievale francese si raccontava che sant'Anna, madre della Vergine, era nata dalla coscia del padre Fanuele (Onians 2006, pp. 215-6). Il valore magico della coscia, uno dei luoghi considerati sacri del corpo umano, è attestato da altri indizi: Pitagora mostrò la sua coscia d'oro a Olimpia, davanti a tutti <

i Greci, per comprovare la sua natura sovrumana (Plutarco, *Num.* 8, 8 τόν τε μηρὸν ὑποφῆναι χρυσοῦν). Era anche usanza indorare non solo i volti ma anche le cosce delle statue degli dèi (Giovenale, 13, 151-2). Altri pongono la seconda nascita di Dioniso in relazione simbolica con forme di adozione, come avveniva nella pratica detta della *couvade*, in cui il padre riconosceva come proprio il figlio simulando un parto maschile. L'usanza era attestata presso varie popolazioni dell'antico mondo mediterraneo (Corsi, Iberi, Ciprioti); Apollonio Rodio, II 1011-4, ne parla a proposito degli abitanti di Amatunte: «qui, quando le donne partoriscono figli ai mariti, sono i mariti che si mettono a letto e gemono con bende attorno alla fronte, e le donne provvedono al cibo per loro e preparano i lavacri del parto». Cfr. Bachofen 1988, pp. 641-9. Una versione del mito diceva che Dioniso neonato, come suo padre Zeus, fu nascosto in una grotta dopo essere stato deposto in uno scrigno di legno d'abete, avvolto nelle nebridi a mo' di fasce, inghirlandato di grappoli; nella grotta le menadi che lo allevarono eseguirono la prima danza misterica, percuotendo tamburi e facendo risuonare i cembali per coprire i vagiti del bambino (proprio come i Cureti avevano fatto un tempo a Creta con Zeus). Allora furono celebrati per la prima volta i riti segreti (ὄργια) di Dioniso. Poi sollevarono lo scrigno e lo posero sulla groppa di un asino (Oppiano, *Cynegetica* IV 244-56). κρυπτὸν ἀφ' Ἥρας: il rapporto conflittuale tra Zeus e la sua sposa divina è un antico tema mitologico, che può risalire a una fase arcaica della storia religiosa, quando la grande dea femminile delle antiche culture mediterranee fu sostituita in cima alla gerarchia divina dal dio celeste di derivazione indoeuropea; di fatto, i due dèi non sono quasi mai concordi, a partire dall'*Iliade*, dove spesso Era accusa Zeus di nasconderle le sue intenzioni. In genere, gli amori di Zeus sono segreti ed Era ne è gelosa (come nel caso di Io). Tanto più questo avviene nel caso di figli divini che Zeus genera da altre donne o divinità; oltre a Semele, anche Leto fu perseguitata da Era e così Alcmena. Ved. ad es. *Hymn. hom. Bacch.* 1, 7 κρύπτων λευκώλενον Ἥρην («celandoti a Era dalle bianche braccia»). <

99. Μοῖραι: le Moire sono associate al parto perché proprio in quel momento si determina il destino di una persona; per un uomo, esso si svela nel momento della sua morte; nel caso di un essere divino, come Dioniso, alla nascita, in quanto si compie in quell'istante un disegno cosmico che sovrasta persino il volere delle divinità. L'idea della Moira, o Chera, associata alla nascita si trova appunto già in Omero; ved. inoltre Pindaro, *Ol.* 6, 41; *Isth.* 6, 46; Euripide, *Iph. Taur.* 206-7.

100. ταυρόκερων θεὸν: una delle epifanie dionisiache più diffuse era quella taurina (Kerényi 2010, pp. 69-82): con capo di toro il dio compare infatti a Penteo ormai folle (v. 920). Ved. anche le note ai vv. 65 e 613.

101-2. δρακόντων στεφάνοις: il mondo selvaggio dell'animalità aggressiva e violenta, fatto di tori, leoni e serpenti, accompagna regolarmente il manifestarsi di Dioniso. Il passo comporta un'eziologia: le baccanti manipolano serpenti durante i loro rituali, perché lo stesso aveva fatto Dioniso al momento della nascita. In questo modo il Coro motiva il rapporto tra i serpenti e le baccanti: esse li maneggiano, avvolgendoli attorno al capo e alle braccia come animali domestici, benché siano «selvaggia preda di caccia», ἄγραν θηρότροφον (vv. 102-3: così si vede anche nell'iconografia tipica della baccante). Il serpente, in quanto animale ctonio, era collegato alle più antiche radici dei culti estatici; ne esistono raffigurazioni minoiche, con figure femminili a seno scoperto e serpenti tra le mani (bisogna notare che anche ai vv. 697-702 le menadi, maneggiatrici di serpenti, mostrano il seno allattando animali selvaggi); il serpente è l'animale simbolo di ciò che Kerényi (2010, pp. 32-40) chiamava «la vita indistruttibile». D'altra parte, la manipolazione di serpenti, velenosi e non, sia per dimostrare i divini poteri conferiti dal dio ai fedeli, sia come prova iniziatica, era un tipo di performance comune a diversi culti orientali, tra cui quello di Sabazio: cfr. Demostene, 18, 259 (*de corona*); Clemente Alessandrino, *Protr.* 2, 16; Arnobio, V 21 (cfr. anche Dodds 1959, pp. 329-30). Nel mondo islamico, gli adepti delle confraternite di danzatori estatici come i Dervisci o gli Aissaoua affermano di essere immuni ai morsi dei serpenti velenosi e durante i riti li maneggiano, arrivando sino al punto di divorarli (cfr. R. Brunel, *Essai sur la confrérie religieuse des Aîssâoûa au Maroc*, Paris 1926). La manipolazione dei serpenti era praticata in Tracia nell'ambito dei culti dionisiaci settentrionali: Olimpiade, la madre di Alessandro Magno, ne era una cultrice (cfr. Plutarco, *Alex.* 2, 9). Ved. anche Lane 2016, pp. 75-83.

110. ἐλάτας κλάδοισι: con questi ramoscelli si intrecciavano le ghirlande che le baccanti si ponevano in capo (cfr. v. 703), come avveniva anche in altri riti misterici, a segnalare l'appartenenza a un gruppo iniziatico: ved. scolio ad Aristofane, *Eq.* 408a πάντας τοὺς τελοῦντας τὰ ὄργια βάκχους ἐκάλουν οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ τοὺς κλάδους οὓς οἱ μύσται φέρουσι («tutti quelli che compiono riti segreti sono chiamati bacchi, e gli iniziati portano ghirlande»).

113-4. ἀμφὶ … ὁσιοῦσθ': tmesi. νάρθηκας ὑβριστὰς: i tirsi, fatti di canne. Un semplice bastone si anima, riempiendosi di magica energia, quando entra in contatto con il dio nelle mani delle baccanti. Allora la canna (νάρθηξ) si carica di energia e in questo modo si sacralizza; del resto, essa è «violenta» nel senso proprio del termine, quando le baccanti la usano come arma (ved. v. 25: «un'arma fatta di edera», κίσσινον βέλος). Si manifesta in questo modo la duplice natura del culto estatico, fatto di violenza e di pace, di sangue e di estasi. Si tratta però di una forma di violenza sacra di cui il tirso è il

veicolo: usato per far scaturire acqua, vino, miele nella scena dei miracoli dionisiaci (vv. 704-11), diventa subito dopo un'arma mortale (vv. 762-3): le baccanti infatti usano i tirsi come proiettili contro gli uomini tebani; anche nella scena dell'uccisione di Penteo i tirsi sono usati come lance (vv. 1099-100). La violenza che emana da queste canne evoca la forza potente della vegetazione selvaggia, non domata dall'agricoltura, che sfugge a ogni tentativo di controllo da parte dell'uomo (Segal 1982, p. 108).

114. αὐτίκα γᾶ πᾶσα χορεύσει: «tutta la terra» (metonimia per «tutti i suoi abitanti») e non soltanto le baccanti inizieranno d'un tratto a danzare, com'è già accaduto nei paesi in cui Dioniso è passato (ved. v. 21 κἀκεῖ χορεύσας). Infatti la possessione dionisiaca è subitanea e improvvisa, e si diffonde come un incendio: è un'idea ricorrente per tutto il dramma che, sotto la spinta del dio, la natura si anima magicamente, in un sussulto vitale che coinvolge nello stesso modo uomini, animali, piante: tutte le montagne con le loro fiere rispondono al richiamo del dio (vv. 726-7), mentre le montagne sono mute insieme ai loro animali nel silenzio sacro che precede l'esplosione di violenza delle baccanti (vv. 1084-5). Nel peana delfico a Dioniso di Filodamo Scarfeo, «tutta la sacra felice terra di Delfi fremente di inni danzava» (χόρευε, vv. 91-2).

115. ὅστις ἄγῃ: questa lezione di Triclinio (o di una sua fonte?) è accolta da Dodds 1960, che intende «chiunque guidi il tiaso è Bromio», ossia lo rappresenta ritualmente, in un processo di identificazione psicologica attraverso cui il fedele si fa tutt'uno col dio che lo possiede. Nella variante εὖτ' ⟨ἂν⟩ ἄγῃ l'integrazione è necessaria *metri causa*. Risale a Elmsley la correzione εὖτ' per il tradito ὅτ' di LP. Il testo sarebbe quindi da intendere «allorquando Bromio guida i tiasi sul monte», che rende più regolare la sintassi e semplice il testo, ma si allontana dall'esaltazione rituale che qui il Coro progressivamente incrementa, attraverso una sintassi frantumata, fatta di incisi, paratassi, ellissi, a tradurre l'intensità emotiva delle baccanti che immaginano il compiersi del miracolo dionisiaco. Si tratta quindi di una correzione un po' normalizzante.

116-9. Questi versi segnano un improvviso scarto verso toni sinistramente minacciosi: sui monti una schiera (ὄχλος) di donne attende a piè fermo (μένει, un verbo che assume specifiche connotazioni militari) chi vuole riportarle alla spola e al telaio. «Nella bocca delle donne, questo richiamo all'oppressione quotidiana rende più esaltante la promessa di felicità offerta dalla religione di Dioniso» (Roux 1972, p. 286). Si può individuare qui anche un'ambiguità tragica, prolettica rispetto al destino che attenderà Penteo sulla montagna: le baccanti attendono che nuovi fedeli si uniscano a loro, ma contemporaneamente aspettano a piè fermo di accogliere come si meritano gli empi che oseranno minacciare i riti (i pastori prima, Penteo poi).

120. θαλάμευμα: il Coro passa a stabilire una serie di nessi tra Dioniso e forme della religiosità pregreca: il culto cretese delle grotte, la nascita di Zeus, la dea Rea, le congregazioni dei Cureti e dei Coribanti; tutto ciò trasporta il pubblico verso un mondo remotissimo, che doveva risultare lontano e primordiale. L'antro sacro (θαλάμη o θαλάμευμα) fu il primo luogo di culto a Creta (cfr. P. Faure, *Fonctions des cavernes crétoises*, Paris 1964) e anche in seguito le grotte occuparono un posto importante nei rituali di Dioniso e di altre divinità iniziatiche, come Mitra. Secondo lo scolio a Nicandro, *Alexipharmaka* 8, θαλάμαι erano «luoghi sacri, sotterranei, consacrati a Rea»; era quindi una voce specifica del linguaggio religioso, ved. anche Esichio, s.v. θαλάμη; Euripide, *Ion* 394 (e Dodds 1960, p. 84). In un antro, secondo la leggenda diffusa sin dall'epoca più antica, fu ricoverato Zeus dopo la nascita, per nasconderlo al padre, e i Cureti, sacerdoti di Rea, danzavano attorno in armi battendo le spade contro gli scudi per coprirne i vagiti. Affini a loro erano i Coribanti, sacerdoti di Cibele, che operavano anche in Atene all'epoca di Euripide e dei quali è possibile definire con maggiore esattezza l'attività: in particolare, erano consultati per atti purificatori e per guarire casi di ossessione al suono di flauti e tamburelli (sui Coribanti, cfr. Linforth 1946, p. 121 sgg.). Per il rapporto tra Rea e Dioniso ved. anche la nota al v. 20. <

124. βυρσότονον κύκλωμα τόδε: come tutti gli strumenti estatici, il tamburello contiene una forza vivente; sul cerchio di legno è distesa una pelle di toro, l'animale simbolo di Dioniso. La costruzione del tamburello sacro è sottoposta a vincoli di segretezza e procede attraverso cerchie iniziatiche: inventato dai Coribanti, fu affidato a Rea e da questa ai Satiri seguaci di Dioniso. Il passo allude forse a cerimonie di consacrazione degli strumenti rituali; questo elemento è largamente diffuso nelle culture sciamaniche: l'uso del tamburo non viene consentito se non dopo che sia stato completato il tirocinio iniziatico. Presso i Tungusi siberiani, l'apprendista sciamano vede in sogno la renna con la cui pelle costruirà il sacro tamburello, e solo dopo la costruzione e la "animazione" del tamburo gli verrà concesso il diritto di sciamanizzare (cfr. E. Lot-Falck, *L'animation du tambour*, «Journal Asiatique» CCXLIX 1961, p. 213 sgg.). La percussione del tamburello, o di strumenti consimili, sembra avere effetti ipnotizzanti sui gruppi di danzatori che si avviano alla danza estatica: per la teoria neurofisiologica dell'effetto del tamburo, che sembra in grado di provocare fenomeni di trascinamento, o *driving*, del ritmo del cervello umano, ved. Rouget 1986, pp. 237-41. Di fatto il tamburello o strumenti a percussione di vario tipo sono onnipresenti, e si può dire inevitabili, nelle musiche di *trance*. <

126-7. ἀνὰ ... κέρασαν: tmesi. La metafora del «mescolare» è efficace in vari modi e comunque perfettamente dionisiaca. Si mesco-

la il vino con l'acqua nel cratere durante i simposi; si mescolano canti, suoni, grida e danze nei rituali estatici delle menadi. L'idea della confusione sonora compare molte volte nel dramma, e questo caos sonoro del rito, in cui grida, suoni e frenesia motoria si potenziano tra loro, rappresenta l'aspetto tipico delle performance dionisiache: ved. vv. 726-7; 1131-3. È verosimile che su questa descrizione euripidea si innesti la bella scena del sogno dionisiaco di Aschenbach in *Morte a Venezia* di Thomas Mann (cap. V); ved. Watts 1981, pp. 151-63. ἀνὰ δὲ βακχεῖα συντόνῳ: il testo dei codici andrebbe escluso per ragioni metriche, poiché non corrisponde alla misura del *colon* nella strofe. Le congetture più comuni sono state βακχείᾳ δ' ἀνά di Dobree oppure βακχείᾳ δ' ἅμα di Campbell. Tuttavia, un intervento lievissimo consisterebbe nel modificare il solo accento (in βακχεῖα, come, ad es., Aristofane, *Ran.* 357) e considerarlo come un accusativo neutro sostantivato: lett. «e mescolarono le feste bacchiche (βακχεῖα) con il dolce, acuto suono degli auli frigi». La metrica, in tal caso, sarebbe ristabilita: avremmo in responsione due forme alternative del gliconeo.

128. αὐλῶν πνεύματι: più ancora del tamburello, il flauto (αὐλός e λωτός che ne è una variante) era considerato lo strumento per eccellenza atto a generare stati di eccitazione e di straniamento psicologico: come scrive Platone, le melodie del flauto «da sole con la loro potenza trasportano le anime al delirio» (*Symp.* 215c); secondo Aristotele (*Pol.* 1342b) il flauto possiede il potere di generare entusiasmo. I rapporti tra suono del flauto e accessi di follia erano osservati anche dai medici: si registrava il caso di un tale che si abbandonava a scene di panico ogni volta che udiva la musica del flauto nei conviti (Ippocrate, *Epidemiai* V 81); un altro, sano di mente per tutto il resto, era ossessionato da allucinazioni di flautisti che gli apparivano di giorno e di notte (Galeno, VII, p. 60 Kühn); lo stesso doveva accadere a chi si sottoponeva ai riti dei Coribanti, volti in particolare a curare stati di alienazione psicologica (Platone, *Crit.* 54d). Tali dati trovano riscontro anche in altri ambiti culturali, in cui strumenti a fiato come flauti o cornamuse accompagnano non solo riti estatici, ma anche situazioni in cui si richiede una particolare eccitazione psicologica. Vero è che flauto e tamburello non avevano l'assoluta esclusiva nello scatenamento di deliri estatici: in alcune scene vascolari che descrivono danze estatiche lo strumento d'accompagnamento era a corde, una lira o un *barbiton*; a Creta lira e flauto erano ugualmente impiegati per la danza estatica dei *kouroi* (Jeanmaire 1939, p. 432).

129. εὐάσμασι: i codici hanno ἐν ἄσμασι; la correzione è di Canter, sulla base di Strabone, X 3, 12 καλλίκτυπον εὔασμα.

136-7. ἐκ θιάσων ... πεδόσε: questi versi descrivono il momento culminante del rituale estatico: il "bacco" in delirio, ossia il fedele che ha compiuto la sua piena identificazione con lo spirito da cui è

posseduto, si stacca dal gruppo che corre sui monti, cade al suolo, celebra la sua ὠμοφαγία (anche solo allucinatoria, non necessariamente reale) bevendo il sangue di un capro. Perché «cade a terra»? Forse, si slancia sulla vittima, immobilizzandola al suolo prima di sbranarla. Ma è più probabile, come supponeva anche Dodds 1960, che il Coro voglia descrivere il momento culminante del rito estatico in cui il celebrante entra in *trance* e il dio prende possesso delle sue membra. La caduta al suolo, con svenimento o perdita della coscienza, è un elemento immancabile nelle danze estatiche e avviene appunto nel momento culminante del rito; Ruth Benedict (1974, p. 96) ha descritto situazioni analoghe tra i pellerossa che praticano la danza degli spiriti: «i danzatori, uno dopo l'altro, s'irrigidiscono e cadono al suolo ... in questo stato hanno le visioni» (ved. inoltre Rouget 1986, pp. 59 sgg., 95 sgg., 121 sgg.). In questo momento, i fedeli sperimentano uno stato di totale beatitudine: hanno allucinazioni, vedono sorgenti di latte, vino e miele, immaginano di sentire profumi meravigliosi e la voce stessa del dio. È l'ambiguo piacere della perdita dell'anima. L'associazione tra omofagia, culti orgiastici e fiaccole e Madre degli dèi è anche descritta nei *Cretesi* (fr. 1 Cozzoli = 472 Kannicht): si trattava in quel caso di un culto estatico centrato su Zeus Ideo e Zagreo.

139. αἶμα ... χάριν: «cerca (lett. «caccia») sangue di capro, gioia di carni crude». Il riferimento è al raccapricciante rituale dionisiaco dell'ὠμοφαγία, il pasto sacrificale celebrato divorando, come fanno gli animali da preda, in un banchetto comune, pezzi di carne cruda, generalmente di capro (animale dionisiaco), strappati alla vittima ancora palpitante. Secondo la pittoresca (e provocatoria) descrizione di Clemente Alessandrino (*Protr.* 12, 2), forse influenzato da questo passo delle *Baccanti*, i seguaci di Dioniso celebravano il dio in preda alla follia sacra, divorando carni crude con il capo inghirlandato da serpenti, in mezzo alle urla rituali. <

141. ἔξαρχος: è colui che guida il rito intonando il canto sacro a cui risponde il Coro (dall'ἔξαρχος del ditirambo, canto dionisiaco per eccellenza, Aristotele, *Poet.* 1449a, fa derivare la tragedia); lo stesso titolo si attribuiva ai sacerdoti dei culti estatici, tra cui quelli di Sabazio (Demostene, 18, 260).

150. τρυφερόν ⟨τε⟩ ... ῥίπτων: il verso costituisce un elemento di violento impressionismo verbale, che isola la figura della menade nel momento culminante della sua esaltazione coreica, e trova del resto una precisa corrispondenza nell'arte figurata: la testa rotea vorticosamente con caratteristici ondeggiamenti della nuca, i capelli sono proiettati verso l'alto, il corpo s'inarca e si irrigidisce nel momento della *trance*. Questo modo di danzare era tipico dei tiasi bacchici: ad es. Aristofane, *Lys.* 1312 ταὶ δὲ κόμαι σείονθ' ἅπερ Βακχᾶν («scrollavano le chiome come le baccanti»); Ovidio, *Met.* III 725-6 (*ululauit Agaue* / <

collaque iactauit mouitque per aera crinem). Il movimento rotatorio dei capelli tipico delle danzatrici in *trance* è descritto ancora più dettagliatamente ai vv. 865-6; in modo parodistico ai vv. 185 e 930. Questo è un dato che trova una corrispondenza a livello comparatistico. Il brusco movimento del capo avanti e indietro disarticola la nuca: questi movimenti, è stato osservato, sono molto simili a quelli descritti in tutte le danze di possessione, da Bali al Brasile, a varie zone dell'Africa. Così facendo, il posseduto assume un aspetto violento e terribile, indomabile, reso ancora più selvaggio dalla frenesia del movimento (Rouget 1986, pp. 295-305). L'integrazione τε è necessaria sia per il metro che per il senso, richiedendosi qui senza dubbio un elemento coordinante.

156. βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων: è un verso onomatopeico che tende a riprodurre attraverso la sequenza delle dentali e nella ripetizione della vocale υ (la più scura del sistema vocalico) il suono cupo dei timpani. Questi sono strumenti diversi dai tamburelli che le baccanti maneggiano. Il termine βαρυβρόμων riprende per la terza volta nella parodo l'idea di βρέμειν e quindi il riferimento a Bromio: ved. ἐπιβρέμει v. 151, βρέμῃ v. 162. Del resto, attraverso il chiasso del rito e la sonorità è il dio Bromio che si manifesta (vv. 65, 88), ved. Roux 1972, p. 298.

159. ἐν Φρυγίαισι ... ἐνοπαῖσί τε: questo riferimento va considerato una notazione di natura musicale che allude al tipo di melodia sottesa al canto del Coro. Il modo frigio secondo i teorici musicali dell'antichità era il più indicato per destare la passione: «tra i modi musicali quello frigio provoca lo stesso effetto che ha il flauto tra gli strumenti: entrambi sono in grado di suscitare entusiasmo e passione ... tutto il delirio dionisiaco e tutta l'agitazione di questo genere trovano espressione tra gli strumenti soprattutto nei flauti e tra i modi musicali attingono ciò che gli serve in quelli frigi» (Aristotele, *Pol.* 1342b). Il nesso ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ha valore strumentale, come talvolta in Euripide, ved. v. 1166: non quindi «in mezzo a clamori frigi», ma «con».

160-9. Il canto del Coro termina in un crescendo quasi delirante, attraverso un ritmo vocale e stilistico dove parole e immagini incalzano (da notare la doppia anafora di ἱερός con poliptoto e di ὄρος) sino al parossismo del verso finale, in cui il soggetto del periodo è fatto slittare in ultima posizione, dopo il quale sembra di percepire quasi fisicamente il silenzio che cala sulla scena quando tacciono le voci dei coreuti e i suoni esaltati dei timpani e dei flauti. Per la baccante come puledra, che gode felice della natura selvaggia, ved. v. 1056.

170-369. *Primo episodio*. Nelle convenzioni della tragedia, un Ammonitore rivolge consigli di moderazione e un Tiranno li rifiuta, preparando in questo modo la propria rovina. Il primo episodio delle *Baccanti* ripropone dunque, in apparenza, un modulo convenzionale di cui si possono trovare paralleli in drammi come l'*Antigone* e l'*Edipo re* di So- <

focle e le *Fenicie* di Euripide (sempre con Tiresia sulla scena). La funzione drammaturgica di questo episodio nell'economia delle *Baccanti* pare chiara: esso presenta l'antagonista di Dioniso prima di porlo a confronto con il dio, e insieme ne sottolinea l'isolamento nei confronti della sua stessa comunità, rappresentata dalle autorevoli, seppure in questo caso grottesche, figure di Cadmo e Tiresia, che incarnano il potere politico tradizionale e l'autorità religiosa (cfr. anche Sevieri 2015, pp. 187-8). È impossibile sapere se questa scena fosse un'originale idea di Euripide oppure se si ispirasse a modelli già sperimentati in precedenti tragedie dionisiache. In ogni caso il taglio sottilmente ambiguo dei personaggi e delle loro argomentazioni fa di questo episodio qualcosa di nuovo rispetto a tutto il teatro euripideo. Esso si articola in tre distinti momenti: 1. la grottesca scena bacchica tra Tiresia e Cadmo; 2. l'arrivo di Penteo che interrompe il clima di allegria coreica e, in una sorta di secondo prologo, che costituisce un contromanifesto delle ragioni di Dioniso, espone i motivi del suo rifiuto ad accogliere i nuovi riti; 3. l'agone verbale tra lui e Tiresia, anch'esso uno schema tipico del teatro euripideo, che costituisce il momento di massima tensione dialettica di questo episodio.

Con il v. 170 sulla scena entra un vecchio cieco, abbigliato da baccante, reggendo il tirso tra le mani, una figura che suscita sorpresa; a lui si unirà un altro vegliardo: dopo le parole del Coro che esaltava la feroce vitalità dei riti dionisiaci, questa sembra nient'altro che la parodia di un baccanale. È tipico del registro euripideo, del resto, unire il tragico e il grottesco. I due esseri così camuffati sono però i rappresentanti del vecchio ordine, quello che Dioniso ha sconvolto mandando le donne di Tebe a danzare sul monte, e che Penteo tenterà vanamente di restaurare: uno è il fondatore di Tebe, l'altro il custode delle tradizioni religiose. A differenza di Penteo, uomo dominato dai suoi istinti, Cadmo e Tiresia sono due menti politiche: proclamano la loro adesione al nuovo culto, ma le motivazioni che li spingono sono di natura tutt'altro che religiosa. Lo sforzo comune di Tiresia e Cadmo è quello di reintegrare il culto dionisiaco nelle forme civili della vita cittadina: Cadmo recuperandolo all'interno del clan famigliare, per consolidarne il potere (vv. 334-6); Tiresia includendolo nelle forme religiose tradizionali, accanto a una divinità veneranda come Demetra (vv. 275-83). Dopo questo teatrino paradionisiaco, il tono della scena cambierà bruscamente con l'arrivo di Penteo, che rovescia il clima idilliaco della situazione portando con sé la sua furia. Soyinka 2002, p. 49 interpreta ottimamente la figura torva e autoritaria del re facendogli dire: «metterò ordine! Fate immediatamente sapere alla cittadinanza che Penteo è qui per riportare ordine e stabilità!». Che Penteo invece apparisse agli occhi del pubblico come un tiranno da tragedia è evidente: arrogante e autoritario, egli tuttavia non possiede né la torva grandez-

za di Creonte nell'*Antigone* né la totale abiezione di Lico nell'*Eracle furente*. Penteo assume piuttosto i tratti del mediocre difensore della morale convenzionale (come in fondo Giasone nella *Medea*): misogino e xenofobo, proclama di volere ricondurre con la forza le donne ai telai e applicare pene esemplari allo Straniero e alle sue seguaci. Ma il personaggio è connotato anche da un'altra caratteristica, nuova rispetto al resto del teatro euripideo: la sessuofobia. C'è in lui un eccesso di emotività e qualcosa di morboso nell'insistenza con la quale immagina la sfrenatezza sessuale delle baccanti, quel loro cercare angolini riposti per «servire ai letti dei maschi» (v. 223: anche in questo, peraltro, con l'idea del «servire», Penteo non rinuncia a configurare i rapporti in termini di potere). Questo atteggiamento del re diventerà progressivamente più evidente nel seguito della tragedia, quando emergeranno in lui i tratti di un represso e un ambiguo attaccamento alla figura materna: una figura da «spiare» non visto nell'intimità, mentre assieme alle altre baccanti è presa «nelle dolcissime reti d'amore» (v. 958), e da imitare sino al punto da identificarsi con lei nelle movenze e nell'abito (vv. 925-6). Anche la trattazione di Tiresia è un momento di estrema efficacia. Egli, all'interno delle convenzioni tragiche, rappresenta per eccellenza una figura ammantata di religiosa sacralità. Ma in quest'episodio si presenta piuttosto come un intellettuale sottile, scaltro, un vero sofista, capace di recepire i miti e i rituali senza nessuna adesione emotiva; proclama di volere accettare senza porle in discussione le antiche credenze religiose, ma poi sottilizza su di esse, interpretandole alla luce delle idee di moda nell'Atene del V secolo a.C., quelle di Prodico e della sofistica. Un sacerdote-sofista, paradossale difensore di una fede che il Coro proclamerà, nel canto successivo, possesso esclusivo di anime semplici.

170. τίς ἐν πύλαισι: l'ingresso di Tiresia segnala immediatamente la stranezza della situazione: egli, che è cieco, non arriva accompagnato da una guida (un tratto invece sottolineato in altre tragedie, come *Edipo re* e *Antigone*) ma, mosso da una forza misteriosa, trova la strada sino alle porte della reggia. La domanda iniziale («chi sta sulla soglia?», una formula tradizionale della drammaturgia, che si adotta quando un personaggio si presenta alla porta di una casa: ved. Euripide, *Phoen.* 1067; Aristofane, *Vesp.* 1482) si spiega in primo luogo con il fatto che il cieco non può identificare la comparsa che funge da portiere; ma le sue parole rifanno il verso all'esaltata irruzione del Coro in scena nella parodo: vv. 68-9 τίς ὁδῷ, τίς ὁδῷ; / τίς μελάθροις; («Chi è per la via? Chi è per la via? Chi è nella reggia?»).

171. πόλιν Σιδωνίαν: il mito di fondazione di Tebe connette Cadmo con la Fenicia: Agenore, suo padre, era re di Sidone; dopo che la figlia Europa venne rapita da Zeus in forma taurina, egli inviò alla ricerca i suoi figli. Cadmo giunse in Beozia, uccise il drago che custodiva la <

fonte Areia, in seguito detta Dirce (ved. la nota al v. 6), e fondò Tebe; dal seme o, secondo altre versioni del mito, dai denti del drago sparsi a terra nacque la stirpe guerriera dei suoi abitanti, gli Sparti («seminati»): cfr. Apollodoro, III 4, 1; Pausania, IX 12, 2; Igino, *Fab.* 178; scolî in *Il.* II 494; scolî in Euripide, *Phoen.* 638; Ovidio, *Met.* III 6-137.

172. ἐπύργωσ': un'altra versione del mito di fondazione narrava invece che a costruire le mura di Tebe con le sette porte (ma la città già esisteva in quanto insediamento) erano stati i gemelli divini Anfione e Zeto, i quali le alzarono per forza magica: con il suono della lira di Anfione le gigantesche pietre della cinta si mettevano a posto da sole (Apollodoro, III 5, 5).

175. πρέσβυς ὢν γεραιτέρῳ: teoricamente, Tiresia dovrebbe avere la stessa età di Penteo: secondo la tradizione, infatti, egli era nipote di Udeo, uno degli Sparti, e quindi almeno di due generazioni più giovane di Cadmo (Apollodoro, III 6, 7); ma le convenzioni teatrali e il sistema di attese del pubblico esigevano un Tiresia già vecchio, ammantato di autorità sacerdotale, come del resto appare sempre altrove sulla scena tragica (*Edipo re*, *Antigone*) in rapporto ai due ruoli fondamentali che egli occupava: incarnare la tipica figura dell'ammonitore e insieme il profeta carico di prestigio religioso. Nella tradizione antica egli (assieme a Nestore) era anche il paradigma della senilità: si raccontava che fosse vissuto almeno tre o, secondo alcuni, persino sei o sette generazioni umane (Igino, *Fab.* 75).

176. θύρσους ἀνάπτειν: vale a dire, costruire un tirso legando tralci di edera a una canna (ved. v. 25 e nota).

179. σοφὴν σοφοῦ: il poliptoto valorizza la parola chiave di questo episodio (vv. 186, 200, 203) che è anche uno dei maggiori problemi che Euripide agita in questa tragedia: che cos'è la sapienza, chi è davvero il saggio? Sta nella ragione, nell'obbedienza alle norme divine oppure anche nella follia che Dioniso dissemina nelle menti degli esseri umani? E la religione proposta da Dioniso è davvero una forma di saggezza, alternativa a quella della ragione (il grande tema nietzschiano, quindi, che proprio da questa tragedia trae lo spunto), oppure l'abbandono alla forza crudele della follia, come quella di Agave che entra sulla scena con le mani insanguinate e la testa del figlio piantata su un palo? «Non è sapienza il sapere» (τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία), dirà il Coro al v. 395, presentando la prospettiva irrazionalista dei fedeli di Dioniso. Che cosa sia la saggezza se lo chiede ancora il Coro al v. 877 e la risposta in entrambi i casi è sfuggente, dato che essa consiste nell'essere moderati e rispettosi verso gli dèi, concetti che si possono applicare a qualsiasi figura divina. La σοφία qui, nella prospettiva di Cadmo, sembra essere invece la capacità di comprendere e valutare la realtà sulla base della prudenza e dell'esperienza, accettando l'arrivo di Dioniso e la legge che viene dagli dèi, sen-

za metterla in discussione, ma per salvaguardare sé stessi ed evitare di scatenare l'ira divina.

182. Διόνυσον ... θεὸς: a partire da Dobree il verso è stato espunto da vari editori (tra cui Dodds 1960) per la sua somiglianza con il v. 860 e per il fatto che non compare nel *Christus Patiens* (cosa che, però, ha evidentemente un peso molto limitato). Nessuno dei due argomenti, tuttavia, è decisivo per rigettarlo, tanto più che non si tratta di verso-calco: anzi, che Cadmo nomini il proprio nipote con un certo orgoglio è perfettamente congruente con la situazione e con la fierezza regale del personaggio.

183. αὔξεσθαι: propriamente «aumentare rendendolo grande». Il potere di un dio è accresciuto dalle cerimonie e dai riti che lo onorano: un'idea religiosa tradizionale, la prima delle tante nei vari interventi di Cadmo, che assai più di Tiresia – propenso ad argomentazioni sofistiche – appare in questa scena come un rappresentante dell'*ancien régime*.

185. κρᾶτα σεῖσαι πολιόν: le parole di Cadmo scivolano verso il farsesco: anziché i capelli giovani e fluenti delle menadi che si allargano nell'aria danzando (ad es. vv. 865-6) si evoca qui il capo canuto e tremolante (σεῖσαι) di un vecchio. Preludio, del resto, all'altrettanto grottesco baccheggiare di Penteo (v. 930). ἐξηγοῦ σύ μοι: non significa «conducimi» come interpretano alcuni (sarà anzi Cadmo a essere la guida di Tiresia, cfr. v. 193), ma «spiega», «introducimi al nuovo rito», in quanto sapiente di cose religiose (σοφός); le domande di Cadmo a Tiresia configurano il rapporto tra il celebrante, padrone del rituale, e l'iniziando che viene istruito. Il verbo ha una specifica valenza rituale (come ad es. Eschilo, *Eum.* 609); gli ἐξηγεταί sono coloro che spiegano e interpretano i riti e conoscono le parole sacre. A Delfi i sacerdoti addetti all'oracolo e all'interpretazione degli oracoli erano detti ἐξηγεταὶ Πυθόχρηστοι.

187. οὐ κάμοιμ' ... ἡμέραν: le prodigiose doti di resistenza dei danzatori estatici sono un fenomeno ben osservato a livello antropologico (e del resto Euripide lo descrive varie volte, con grande precisione, quando parla dell'energia con cui le baccanti si muovono sui monti: vv. 748-50), come pure il fatto che i vecchi e le vecchie partecipino con insospettata energia a questi rituali; quello che, a proposito delle danze dionisiache, Aristofane scrive in *Ran.* 345-8/9 (γόνυ πάλλεται γερόντων / ἀποσείονται δὲ λύπας / χρονίους δ' ἐτῶν παλαιῶν ἐνιαυτοὺς / ἱερᾶς ὑπὸ τιμῆς, «fremono le ginocchia dei vecchi, scrollano via le pene e i molti anni della loro età tarda per la festa sacra») non è un luogo comune della letteratura, ma un fenomeno reale. Secondo Platone, i doni di Dioniso consentono anche ai vecchi di ritornare giovani (*Leg.* 666b-c).

190. ἡβῶ: il prodigioso ringiovanimento sarà smentito poco dopo (vv. 364-5), quando i due vecchi usciranno di scena sorreggendosi a

vicenda, come sfiniti, in seguito al violento contrasto con Penteo. Questo vigore giovanile di Cadmo e Tiresia è sorprendente e prodigioso per l'uditorio, abituato alla rappresentazione convenzionale dei vecchi che si muovono faticosamente sulla scena e si lamentano per la loro debolezza: ad es. *El.* 487-92, *Ion* 738-40 e lo stesso Tiresia in *Phoen.* 834-44.

191. ὄχοισιν ... περάσομεν: l'infrazione alle gerarchie sociali è un elemento fondamentale della religione dionisiaca (ved. v. 37 e nota): anche Cadmo quindi vuole deporre ogni segno di dignità regale e salire sul monte a piedi come qualsiasi altro cittadino. In questo senso va inteso l'avverbio ὁμοίως di Tiresia del verso seguente: se qualcuno vuole conservare il proprio status sociale, il dio non sarebbe celebrato «in modo egualitario» come invece richiede il rito. È un dato universale dell'antropologia religiosa che le processioni si compiano a piedi.

192. ἀλλ' οὐχ ... ἔχοι: il verso contiene un'infrazione alla norma metrica che vieta la divisione del dattilo tra due parole dopo la cesura pentemimera. Il terzo piede del verso infatti è dattilico; in casi come questi in genere le due brevi appartengono alla stessa parola (qui invece ὁμοίως ἂν | ὁ). Talvolta però questo accade in Euripide, specialmente nell'ultimo periodo (ved. ad es. *Or.* 2). Cfr. Descroix 1931, pp. 187-94.

194. ἀμοχθεὶ: Dioniso infonde la sua prodigiosa energia ai fedeli: i vecchi diventano giovani (v. 190), le donne forti come maschi, il Coro danza per tutta la terra e la sua è una fatica leggera (ved. v. 66 e nota). La capacità di percorrere senza sforzo lunghi tratti di strada è il dono che i fedeli di Iacco (che si può considerare un'ipostasi di Dioniso) si attendono da lui, quando li assiste: cfr. Aristofane, *Ran.* 401-2 δεῖξον ὡς ἄνευ πόνου / πολλὴν ὁδὸν περαίνεις, «mostra come senza fatica tu compi una lunga strada».

198. ξύναπτε καὶ ξυνωρίζου: il verso ξυνωρίζομαι significa propriamente «aggiogarsi a un carro a due»; va sottolineato il continuo ricorrere a verbi composti con la preposizione σύν- da parte dei seguaci di Dioniso (ancora v. 175 ξυνεθέμην), che marca anche dal punto di vista semantico la tendenza alla rottura delle barriere individuali per giungere alla totale comunione con il gruppo mistico dei tiasi. Tutto ciò che avviene nel nome di Dioniso deve avvenire "con" lui e "con" tutto il gruppo dei misti.

200. οὐδὲν ... δαίμοσιν: il verso è stato variamente tormentato dagli editori, ma il testo trasmesso dai manoscritti può essere difeso se ci si sforza d'immaginare l'azione scenica. Certo l'asindeto tra il v. 200 e il v. 201 sembra forte: una possibilità sarebbe di attribuire il verso a Cadmo, come completamento del suo pensiero. Tuttavia è più facile spiegarlo come chiusura della sticomitia tra Cadmo e Tiresia, imma-

ginando subito dopo una breve pausa, mentre i versi seguenti pronunciati dal profeta costituiscono una ῥῆσις che riprende quella di Cadmo dei vv. 178-89 e incornicia l'episodio in forme simmetriche. Altri problemi nascono dal valore del dativo δαίμοσιν e dal significato di σοφιζόμεσθα (o l'alternativa οὐδ' ἐνσοφιζόμεσθα proposta da Musgrave, che sarebbe un *hapax* ma avrebbe il vantaggio di spiegare meglio il dativo δαίμοσιν, come generalmente accade con i verbi composti in ἐν, ad es. Platone, *Phaedr.* 228e): δαίμοσιν può essere interpretato come dativo di relazione («non facciamo i sofisti in rapporto agli dèi»), oppure di direzione («contro gli dèi») o anche di persona giudicante («la nostra sapienza è nulla agli occhi degli dèi»), ved. Dodds 1960, p. 94. Un'altra possibilità è vederlo come dativo di interesse, per cui ad es. *Med.* 1292 ὅσα βροτοῖς ἔρεξας κακά (Verdenius 1988, p. 246; su questo tipo di costrutto ved. Kühner – Gerth, I, pp. 417-20). Anche il verbo σοφιζόμεσθα ha un valore ambiguo: in generale σοφίζομαι nella lingua del V secolo a.C. identifica non tanto la tendenza a escogitare sottigliezze dialettiche, quanto piuttosto la capacità di trovare soluzioni intelligenti e astute davanti a situazioni difficili (come in *Iph. Aul.* 744; anche Erodoto, II 66, 2; III 111, 3; VIII 27, 3; ved. Di Benedetto 2004, pp. 327-8). In Aristofane, *Nub.* 547, il verbo designa la capacità inventiva di un poeta che si lambicca per trovare nuove idee, e dunque la forza creativa della mente. Nella stessa commedia i filosofi chiusi nel Pensatoio di Socrate sono detti σοφοί, «sapienti» (v. 94), in questo caso appunto persone dedite a speculazioni scientifiche. Il valore del verbo, e la nozione stessa di σοφία, nel tardo V secolo a.C. erano oggetto di discussione, e la parola era semanticamente polivalente. Il senso di questo dibattito è perfettamente trasferibile al contesto delle *Baccanti*, dove Tiresia sembra voler dire, introducendo il discorso che segue, che non bisogna sforzarsi d'inventare nuove idee e interpretazioni originali sugli dèi: basta seguire le credenze tradizionali, un concetto ribadito subito dopo, al v. 203. Per la sapienza umana che deve inchinarsi davanti a quella divina, ved. quanto canta il Coro al v. 395 (e nota). Chi è troppo orgoglioso della propria intelligenza non è davvero saggio: questo è il rimprovero che Cadmo muoverà poco dopo a Penteo (v. 332).

201. πατρίους παραδοχάς: il valore normativo delle tradizioni è un'idea che si collega al dibattito, vivo nel V secolo a.C., tra chi sosteneva la convenzionalità delle leggi, e quindi il relativismo culturale, e chi le vedeva radicate nella stessa natura; un identico concetto è enunciato da Antigone in Sofocle, *Ant.* 454-7: «le leggi non scritte degli dèi (ἄγραπτα θεῶν νόμιμα) non sono di oggi né di ieri, ma vivono da sempre, e nessuno sa chi le abbia rivelate»; *Oed. tyr.* 865-70: «le leggi di cui il solo padre è l'Olimpo né mortale natura di uomini le generò» (νόμοι ... /... / ... ὧν Ὄλυμπος / πατὴρ μόνος οὐδέ νιν / θνατὰ <

φύσις ἀνέρων / ἔτικτεν). La vertigine lontana del tempo (ὁμήλικας χρόνῳ), portato alle sue origini, è di per sé stessa fonte e garanzia della verità, e della forza delle concezioni tradizionali: ad es. Pindaro, *Ol.* 10, 52/3-55/6 ὅ τ' ἐξελέγχων μόνος / ἀλάθειαν ἐτήτυμον / Χρόνος («solo il Tempo mette alla prova la verità»). Inoltre, le riflessioni sul tempo onnipotente e il ciclo delle vicende umane sono spesso oggetto di meditazione in Sofocle, *Oed. Col.* 609-15 (cfr. Guidorizzi 2008, p. 278). Le parole di Tiresia suonano certamente strane in un contesto dove si sta parlando di una divinità appena rivelatasi con riti nuovi ed esotici, capaci di sconvolgere l'ordine cittadino, tanto più che poco oltre proprio Tiresia interpreterà il mito di Dioniso con le argomentazioni che potrebbe usare un sofista del V secolo a.C., come Crizia: a difendere i valori tradizionali, paradossalmente, è piuttosto Penteo che rifiuta l'irruzione del nuovo dio in nome del buon ordine cittadino. Dunque, si assiste a uno strano capovolgimento: Penteo, l'ateo, il nemico di Dioniso, è in realtà il difensore delle tradizioni religiose della città, mentre Tiresia, il profeta che dovrebbe prendersene cura, propaganda un culto esoterico, che viene dall'Asia, a cui però attribuisce un'autorità normativa fondata sul tempo. Potrebbe anche trattarsi di una frase convenzionale con cui il sacerdote rivendica a sé, nel suo ruolo di "sapiente" di cose religiose, l'ortodossia in materia di fede, in contrapposizione con gli intellettuali "laici" che affrontano troppo liberamente questi problemi; o anche di un riferimento all'arroganza di Penteo, il quale osa commisurare le forze divine alla propria comprensione; oppure, proprio per la sua contraddittorietà, di un elemento introdotto da Euripide per mescolare le carte e smascherare la cattiva fede dell'indovino e le sue contraddizioni. Ved. anche le parole del Coro ai vv. 893-6 (e nota).

202. καταβαλεῖ: il futuro è una congettura, generalmente adottata e altamente verosimile, dello Scaligero; i codici hanno il presente κἀταβάλλει, difeso comunque da alcuni (Paley, Roux 1972) sulla base della considerazione che Tiresia non sta facendo una predizione, ma constata un dato di fatto dell'esperienza reale. Il futuro appare più consono alla solennità oracolare delle sue parole, e suona come un ammonimento verso gli empi (qui, tra poco, rappresentati da Penteo) che cercano di scalzare le più antiche tradizioni religiose. Il verbo καταβάλλω è una metafora tratta dal campo semantico della lotta: «getterà a terra» (ad es. Aristofane, *Nub.* 1229; Euripide, *Herc. fur.* 757-9). Talvolta, negli scrittori del V secolo a.C., questa immagine è usata appunto in rapporto alla sfera religiosa: ad es. Erodoto, VIII 77, 1 in relazione agli oracoli. Può esservi in queste parole (e alla parte più colta del pubblico non poteva sfuggire) un'allusione alla celebre opera di Protagora, Καταβάλλοντες (Λόγοι), che iniziava con il famoso asserto agnostico sull'impossibilità di dimostrare l'esistenza o la non

esistenza degli dèi: «per quanto riguarda gli dèi, non ho la possibilità di sapere né che ci sono né che non ci sono né come sono» (περὶ μὲν θεῶν οὐκ ἔχω εἰδέναι οὔθ' ὡς εἰσὶν οὔθ' ὡς οὐκ εἰσὶν οὔθ' ὁποῖοί τινες ἰδέαν: 80 B 4 Diels – Kranz). Secondo una notizia di Diogene Laerzio (IX 54) l'opera di Protagora sarebbe stata letta appunto a casa di Euripide.

206. οὐ γὰρ ... θεός: infatti il culto dionisiaco è essenzialmente ugualitario, e questo è un dato certo di antropologia religiosa su cui Euripide ha cura di insistere ripetutamente nel corso della tragedia: ved. v. 37 e nota. L'idea è rafforzata anche dall'*enjambement* di κοινάς del v. 209, che sottolinea il tema, più volte richiamato nelle *Baccanti*, della comunanza rituale per cui l'io individuale si dissolve nella collettività del tiaso.

211. προφήτης σοι λόγων: sono due parole del linguaggio religioso, specialmente oracolare (e poco prima, al v. 185, lo stesso Cadmo aveva definito Tiresia con il verbo relativo a ἐξηγήτης). Anche tale uso decontestualizzato di termini sacrali contribuisce a incrementare il tono paradossale di questo dialogo. Il profeta è propriamente «colui che interpreta» le parole divine: Cadmo però intende dire, molto più modestamente, che sarà lui a raccontare a Tiresia ciò che si sta verificando, ossia la comparsa di Penteo; lo dice con una sfumatura ironica, dato che attribuisce a sé stesso una funzione che sarebbe propria dell'indovino, cioè la capacità di essere chiaroveggente, mentre invece Tiresia, che dovrebbe esserlo, non intuisce chi è colui che sta per arrivare sulla scena: un rovesciamento di ruoli tra Cadmo-profeta e Tiresia-adepto in armonia con l'intera scena, in cui viene tratteggiato una sorta di mondo alla rovescia, dove i vecchi divengono prodigiosamente giovani e hanno voglia di danzare e fare follie, un vecchio fa da pedagogo a un uomo decrepito, un re cammina a piedi e un privato fa il profeta per un indovino, mentre chi è giovane (cioè Penteo) richiama alla ragione e al decoro i vecchi traviati dal loro delirio dionisiaco.

214. ὡς ἐπτόηται: «è nervoso e arrabbiato»: così parafrasa Soyinka 2002, p. 49. Già al suo comparire in scena, Penteo è collocato in una dimensione di emozionalità ed eccitazione, uno stato di squilibrio emotivo che prelude alla sua follia; qualcosa nella gesticolazione dell'attore, che entrava correndo (v. 212 διὰ σπουδῆς) doveva indicare tale stato d'animo: la frase di Cadmo assume dunque il valore di un'indicazione scenica. Come di consueto nel caso di personaggi di rango, Penteo era accompagnato da un piccolo gruppo di attendenti, comparse mute o κωφὰ πρόσωπα (Sevieri 2015, p. 195). Del resto, Euripide ha voluto evidenziare l'arrivo in scena dei personaggi lungo tutta la tragedia attraverso un ritmo di accentuata tensione motoria: le baccanti nella parodo «giungono correndo»; Cadmo e Tiresia compaiono in stato di sovreccitazione gestuale, tutti presi dalla loro

fretta senile per raggiungere la montagna; in seguito, il Messaggero scenderà dal Citerone di corsa (v. 663); per non parlare del frenetico corteo trionfale che accompagna l'arrivo di Agave nell'esodo del dramma. Sembra quindi che l'eccitazione e la frenesia muscolare dei baccanali si siano riversate su tutti i personaggi, così da generare un ritmo mosso, quasi frenetico, che si delinea sin dal loro ingresso sulla scena. Il verbo πτοέω designa, a partire dalla lingua arcaica, una forma violenta di rottura dell'equilibrio psicologico sotto lo stimolo di una dirompente emozione esterna, ved. ad es. *Od.* XXII 298 τῶν δὲ φρένες ἐπτοίηθεν, «e il loro (ossia dei pretendenti) animo rimase sconvolto»; Eschilo, *Choeph.* 535 (l'incubo di Clitennestra) ἐξ ὕπνου κέκραγεν ἐπτομένη, «gridò terrorizzata svegliandosi dal sonno». Nella lirica e nella poesia erotica successiva il verbo si specializza in senso erotico, e indica il palpitare violento e improvviso di un'anima innamorata, ad es. in Saffo: fr. 31, 5-6 Voigt τό μ' ἦ μὰν / καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν («e questo mi sconvolse il cuore nel petto»). Del resto, è una pratica abituale della tragedia che emozioni e sentimenti siano verbalizzati o da chi li prova o da altri personaggi (in parte, ma non esclusivamente, ciò è dovuto all'impiego della maschera): ad es. Eschilo, *Ag.* 1243 ξυνῆκα καὶ πέφρικα καὶ φόβος μ' ἔχει («ho capito, rabbrividisco e mi prende il terrore»); Euripide, *Phoen.* 1284-5 τρομερὰν φρίκᾳ / τρομερὰν φρέν' ἔχω («ho la mente che trema, trema per il terrore»). Quanto a Penteo, questi dati psicologici si adattano perfettamente a un tiranno; è arrogante (non ascolta infatti le ragioni dei suoi interlocutori); è irrazionale; è violento. Simili personaggi sono Creonte nell'*Antigone* e Lico nell'*Eracle*. Il verbo del resto si adatta a vari tipi di emozioni violente (paura, rabbia, anche amore) per descriverne l'intensità incontenibile: ad es. Euripide, *Iph. Aul.* 586; Apollonio Rodio, I 1232, ma già Esiodo, *Op.* 447. Altre due volte il verbo πτοέω e composti ricompaiono nelle *Baccanti*: per indicare il terrore panico che assale un esercito (v. 304) e per definire il convulso e violento sconvolgimento mentale di Agave folle (v. 1268). νεώτερον: rivela una sfumatura di preoccupazione (come se fosse «qualche allarmante novità»), giustificata dal turbamento di Penteo; lo stesso valore ha poi νέον al v. 362.

215. ἔκδημος ὢν: così si giustifica il fatto che Penteo non abbia avuto sinora alcuna notizia del tornado che ha sconvolto Tebe. Questo dato faceva parte delle convenzioni teatrali per giustificare l'arrivo di un nuovo personaggio, ignaro della situazione: quasi le stesse parole sono usate in rapporto a Teseo nell'*Ippolito* al suo ingresso nell'azione (*Hipp.* 281 ἔκδημος ὢν γὰρ τῆσδε τυγχάνει χθονός). Le convenzioni del teatro attico consentono anche che Penteo ignori la presenza sulla scena dei due vecchi sino al v. 247. È più anomalo invece che egli, come del resto gli altri personaggi della scena, non tenga nessun conto

del Coro, che pure occupa l'orchestra con la sua presenza fastosamente dionisiaca e rappresenta visivamente quelle forze minacciose contro le quali Penteo si batte, e la cui corifea interviene nel dialogo. Anche in seguito, il Coro sembra essere quasi invisibile agli occhi del re, che non gli rivolge mai la parola e allude a lui, fuggevolmente, in una sola circostanza, al v. 511. Penteo entra sulla scena accompagnato da un gruppo di guardie: cfr. v. 352.

218. πλαστα῀ῖσι βακχείαισιν: tutto falso; secondo Penteo la *trance* prodotta dalle danze dionisiache è senz'altro una simulazione (ved. anche v. 1060 μαινάδων ... νόθων) e Dioniso è soltanto un «demone» (v. 219), non un dio vero e proprio: ved. la nota seguente.

219. θοάζειν: per questo verbo, in rapporto al delirio motorio di una donna in estasi, ved. *Tro.* 349, a proposito di Cassandra, «menade agitata» (μαινὰς θοάζουσα); ved. anche v. 65 e nota. Penteo, con una valenza spregiativa e in modo inconsapevole, ripete lo stesso verbo che il Coro aveva usato entrando sulla scena (v. 65) per designare la gioiosa corsa delle baccanti dall'Asia a Tebe: in questo caso, nelle parole del re, sono le donne tebane che corrono senza ritegno al Citerone per celebrare i riti dionisiaci. Le baccanti asiatiche avevano parlato del loro lungo itinerario dal monte Tmolo per arrivare a Tebe; le baccanti tebane corrono in direzione opposta, dalla città al monte, sul Citerone, per gettarsi nei vortici delle danze dionisiache. C'è un'opposizione implicita tra il movimento agitato delle baccanti libere sui monti e la fissità domestica delle donne immaginate poco sopra da Penteo, bloccate a filare e tessere dentro le case. νεωστὶ: ha ugualmente una sfumatura spregiativa. Penteo sembra sconvolto e spaventato da tutto ciò che, essendo nuovo, mette in dubbio le certezze su cui si fondava la sua ristretta visione della realtà, e l'idea si ripete ossessivamente nelle sue parole, dato che per lui tutto ciò che ha a che fare con il nuovo è fonte d'inquietudine: ved. vv. 216 (νεοχμά), 256 (τὸν δαίμον' ... νέον). δαίμονα: è detto con una sfumatura di disprezzo accentuata dal forte avverbio νεωστί («this parvenu god»: Dodds 1960) e dall'*enjambement* che isola Διόνυσον all'inizio del verso seguente; un dio (argomenta Penteo) è riconosciuto come tale dalla tradizione e dal consenso della cittadinanza, mentre il demone che si presenta alle porte di Tebe è qualcosa di fondamentalmente diverso, una perturbante novità che altera il panorama della ritualità tradizionale; anche la formula «chiunque egli sia» (ὅστις ἔστι, v. 220), che riproduce un nesso tipico dell'inno di culto – dove serve a definire con rispetto il nome divino che nessun uomo è in grado di conoscere nella sua essenza (ad es. Eschilo, *Ag.* 160-1: «Zeus, chiunque egli sia [ὅστις ποτ' ἔστι], se così gli è caro essere invocato, così lo invoco») –, nelle sue parole assume un valore beffardo, quasi intendendo «chiunque mai sia, se pure è un dio, perché io non lo conosco».

221-2. πλήρεις ... κρατῆρας: la tendenza all'etilismo e la scostumatezza sessuale sono due temi tipici della polemica misogina che trovano puntualmente eco nelle parole di Penteo. Anche se le baccanti di Euripide non hanno davvero nulla di licenzioso, anzi sono costumate (σωφρόνως, dirà il Messaggero ai vv. 686-8), la connessione di Dioniso con la sfera della sessualità non è di per sé assurda: essa è sufficientemente documentata dalle figure falliche di Satiri e Sileni del suo corteggio, rappresentate ovunque nella pittura vascolare, e dal nesso, pure esso tradizionale, tra vino e amore, su cui s'innesta una rilevante parte della poesia simposiale arcaica. Non senza qualche ragione dunque il re sospetta che i baccanali siano luoghi adatti a eccessi sessuali; durante le feste notturne, e non solo dionisiache, potevano accadere "incidenti" favoriti oltre che dall'ebbrezza e dalla tenebra anche dall'allentamento della sorveglianza sulle donne, che ad Atene erano occhiutamente custodite; casi di giovanette violentate ricompaiono nelle commedie (nell'*Arbitrato* di Menandro, ad esempio) e non sono ignoti alla tradizione mitica: si raccontava per esempio che Auge fosse stata violata da Eracle durante una festa notturna (Apollodoro, II 7, 4; Alcidamante, *Odysseus* 14-6). Nell'allusione ai grandi crateri colmi che stanno in mezzo al tiaso delle baccanti, è possibile che si possa vedere il riflesso di un rituale praticato realmente in ambienti iniziatici nell'Atene dell'epoca: l'introduzione ai riti di Sabazio comportava una cerimonia detta del κρατερίζειν (Demostene, 18, 259). Anche nei riti dionisiaci cittadini del resto era d'uso collocare nelle vie grandi crateri colmi di vino, da cui tutti potevano bere liberamente (Pausania, VII 27, 3). <

226. δεσμίους χέρας: l'atteggiamento di Penteo si potrebbe definire di "claustrofilia": qui, come in seguito, egli è ossessionato dall'idea di vietare, imprigionare, mettere in catene, rinchiudere, e infatti questi concetti ricorrono frequentemente nelle sue parole (vv. 355, 509, 619, 653). Penteo sembra vedere la *polis* e i suoi abitanti come un piccolo mondo chiuso, ma anche asfittico, di ordine e civiltà, difeso da mura, l'unico spazio in cui può svolgersi correttamente la vita umana; l'opposto, quindi, del mondo primitivo, disordinato e libero che le baccanti si sono ritagliate sul Citerone e che ora, attraverso lo Straniero e il Coro, sta tentando di penetrare dentro la città. Anche nel momento in cui il re compare in scena travestito da baccante, egli sembra incapsulato nella sua veste, e preoccupato dall'idea di essere scomposto (vv. 925-42). Questo atteggiamento, perfettamente in linea con l'ottica angusta del personaggio, si contrappone alla tendenza continuamente ripetuta dal Coro verso idee di libertà, di fuga, di corsa, di allontanamento. Il Coro corre e le baccanti balzano libere e felici tra i monti «come puledre», mentre Penteo tenta invano di fermare questo movimento caotico che rischia di travolgere tutto e vorrebbe vedere le donne chiuse nelle mura di casa, ricondotte al fuso e al telaio (vv. 217, 514). <

228. θηράσομαι: per la prima volta nella mente di Penteo si affaccia l'idea della caccia: in questo caso, lui sarà il cacciatore, le baccanti nascoste sui monti la preda, una preda da scovare e prendere nelle reti, assieme all'aborrito Straniero che le guida (v. 352 ἐξιχνεύσατε; v. 451 ἐν ἄρκυσιν γὰρ ὤν). Il presunto cacciatore però diventerà lungo il corso della tragedia la preda delle baccanti (così era nel mito, del resto: per Eschilo Penteo era una «lepre» da stanare e cacciare, ved. v. 52 e nota); le parole di Penteo assumono un forte connotato prolettico, preludendo al momento in cui Agave arriverà sulla scena con la sua testa infissa su un tirso e userà lo stesso ordine di idee (v. 1171 μακάριον θήραμα).

229-30. Ingiustificata l'espunzione di questa coppia di versi introdotta da vari editori sulla base specialmente dell'osservazione che ὅσαι (v. 228) richiederebbe un numero maggiore di tre (un intervento «pedantic» commenta a questo proposito Dodds 1960, p. 98). Invece, quello che Euripide intende dire è che, oltre a tutte le altre, anche Ino, Autonoe e Agave saranno cercate per essere gettate in catene, e in questo senso eliminare i versi impoverisce il significato: eliminerebbe la prima menzione di Agave nella tragedia, proprio sulle labbra di suo figlio, che pure è ossessionato dall'idea di spiarla e sorprenderla; significativa è anche l'allusione ad Atteone, la cui sventura è parallela a quella che si prepara per Penteo. Delle figlie di Cadmo, oltre alle due madri infelici Agave e Autonoe, è citata anche Ino, a cui gli dèi riservarono un destino altrettanto tragico ma più pietoso. Anch'essa era collegata al mito di Dioniso: secondo la versione del racconto narrata da Apollodoro (III 4, 3), a lei e al suo sposo Atamante fu affidato Dioniso bambino, dopo che Zeus l'aveva partorito dalla coscia. Ma Era gelosa fece impazzire i due sposi, e così Ino si gettò in mare insieme al figlio Melicerte, diventando una dea marina, Leucotea (la «dea bianca»), protettrice dei marinai.

231. σιδηραῖς ... ἐν ἄρκυσιν: propriamente «in reti di ferro», cioè in catene; tuttavia, sarà infine proprio lui, Penteo, che vuole stringere in ceppi, a essere preso nella «rete» di Dioniso (v. 848). La metafora delle reti ricompare ancora ai vv. 451, 870 (ved. la nota relativa) e costituisce anzi uno dei campi metaforici principali delle *Baccanti*.

234. γόης ἐπῳδός: sono parole sprezzanti; entrambi questi nomi designano figure screditate di purificatori e occultisti. Con espressioni del genere venivano apostrofati veggenti, visionari e profeti che circolavano in Atene verso la fine del V secolo a.C. In Sofocle, *Oed. tyr.* 387-8, santoni popolari di questo tipo sono per la prima volta definiti μάγοι, e l'epiteto è applicato in quel caso a Tiresia. La parola γόης (in rapporto a γοάω, «lamento») indica il purificatore in contatto con il mondo degli spiriti e dei morti, capace di evocarli, e insieme colui che scaccia gli spiriti dai corpi degli indemoniati, in sostanza

uno che ha contatto con le forze oscure dell'invisibile ed è quindi una persona inquietante e pericolosa; ἐπῳδός invece si riferisce a un'altra funzione della magia: quella d'intervenire sulle forze occulte attraverso la parola, con incantesimi e cantilene. Erano personaggi di questo genere che venivano chiamati per cacciare i demoni dai posseduti e dagli epilettici: ne dà un quadro molto significativo Ippocrate, *de morbo sacro* 2 ἐμοὶ δὲ δοκέουσιν οἱ πρῶτοι τοῦτο τὸ νόσημα ἀφιερώσαντες τοιοῦτοι εἶναι ἄνθρωποι οἷοι καὶ νῦν εἰσι μάγοι τε καὶ καθάρται καὶ ἀγύρται καὶ ἀλαζόνες («i primi che hanno definito sacra questa malattia, secondo me, sono uomini come se ne vedono ancora oggi: maghi, purificatori, ciarlatani, imbroglioni»). Nel suo sdegno, Teseo rivolge la stessa accusa al figlio Ippolito, e ai suoi costumi distanti dalle regole, da adepto di un culto segreto, quasi un orfico, rinfacciandogli di essere un ἐπῳδὸς καὶ γόης (*Hipp.* 1038). Platone (*Resp.* 364b-365a) rivolge questa accusa ai "missionari" di culti segreti: «ciarlatani e indovini (ἀγύρται δὲ καὶ μάντεις) bussano alle porte dei ricchi e li convincono che con sacrifici e incantesimi hanno ottenuto dagli dèi la forza di riparare, tra feste e divertimenti, a qualche colpa commessa dal padrone di casa o da un suo antenato, e gli promettono che se vorrà fare del male a qualcuno, giusto o ingiusto che sia, lo potrà fare a buon prezzo mediante legamenti e formule magiche». Questi personaggi, mostrando i libri di Orfeo, propongono iniziazioni e sacrifici capaci di purificare le anime e promettono la felicità dopo la morte. Euripide presta a Penteo, con un certo anacronismo, pensieri che circolavano senz'altro nell'Atene contemporanea, presso le persone più evolute, e che lo Straniero con le sue strane iniziazioni richiama alla sua mente.

, 240-1. ἀνασείοντά τε κόμας: questo è il movimento della testa tipico delle baccanti: si scrolla il capo, si irrigidisce la nuca e si fanno ondeggiare i capelli, ma di questa espressione ci ricorderemo in seguito, quando Penteo farà proprio la cosa che qui gli pare ridicola, scrollando la testa in avanti e all'indietro quando, folle, si sarà travestito da baccante (v. 930 προσείων αὐτὸν ἀνασείων τ' ἐγώ); anche Cadmo travestito da baccante si sforza di scuotere la testa (v. 185).

241. τράχηλον ... τεμών: un'ironia tragica: le parole di Penteo prefigurano il suo stesso destino, cioè di finire con la testa recisa e conficcata su un palo. Le minacce del re rivelano, inoltre, la sua natura violenta, poiché la decapitazione era percepita come un supplizio estraneo al costume ellenico: «crudele e non greco» (ὠμὸν καὶ οὐχ ἑλληνικόν, scolio a *Il.* XIII 203). Serse fu molto biasimato per avere fatto infiggere la testa di Leonida sopra un palo, dopo la battaglia delle Termopili (Erodoto, VII 238, 1). La rabbia di Penteo lo porterà a immaginare altri supplizi infami per il suo rivale: impiccagione (v. 246) e lapidazione (v. 356).

245. Δίους ... ἐψεύσατο: ved. v. 28 e nota. Penteo ripete le calunnie invidiose delle sorelle di Semele.

248. ἀτὰρ ... θαῦμα: ἀτάρ segna un brusco passaggio logico; Penteo si accorge solo ora dei due vegliardi travestiti che stanno sulla scena. Bisogna quindi immaginare un movimento scenico in cui Cadmo e Tiresia già si stanno avviando verso il Citerone (vv. 191-3) e si sono allontanati dal centro della scena, che Penteo ora occupa, dopo essere entrato al v. 215. Nel corso del dialogo, i personaggi si riavvicineranno, al punto che al v. 343 giungono quasi a toccarsi. τερασκόπον: «interprete di prodigi» e non «profeta», con valenza spregiativa: del resto, questa parola prosegue beffardamente θαῦμα.

250. πατέρα τε ... ἐμῆς: come nota Roux 1972, p. 331, Penteo non chiama Cadmo per nome, ma lo identifica come il padre di sua madre, come se si sentisse toccato da questo scandalo famigliare, e tentasse di riportare Cadmo alla sua dignità di capofamiglia.

251. νάρθηκι: il tirso; ma per Penteo è solo una modestissima canna; ai suoi occhi, il tutto sembra una pagliacciata o una mascherata comica (πολὺν γέλων). βακχεύοντ': può essere inteso ugualmente bene come duale o come plurale.

252. τὸ γῆρας ... ἔχον: un capovolgimento di ruoli, che si direbbe prodotto dalla presenza sovvertitrice di Dioniso: Tebe quindi si configura come una specie di mondo alla rovescia in cui le donne mettono in fuga gli uomini (vv. 758-64), i vecchi non hanno senno, e sono i giovani a doverli rimproverare (v. 274 e nota).

256. τὸν δαίμον' ... νέον: questa è la prospettiva di un tradizionalista e ad Atene poteva costare cara: l'accusa che portò Socrate a bere la cicuta fu infatti di «non venerare gli dèi che la città venera, e di introdurre altre divinità nuove» (οὓς μὲν ἡ πόλις νομίζει θεοὺς οὐ νομίζων, ἕτερα δὲ καινὰ δαιμόνια εἰσφέρων: Senofonte, *Mem.* I 1, 1). Ved. anche v. 467.

257. μισθοὺς φέρειν: l'accusa di avidità nei confronti dell'indovino riflette uno stato d'animo e una realtà sociale diffusi nell'Atene dell'epoca: in tempi di crisi come quelli della guerra del Peloponneso, ispirati e veggenti facevano forte presa sull'emotività popolare. L'accusa di cialtroneria e rapacità rivolta a indovini e profeti compare sovente nel teatro contemporaneo, sia tragico che comico: parole simili a quelle di Penteo sono indirizzate a Tiresia nell'*Antigone* di Sofocle (v. 1055 τὸ μαντικὸν γὰρ πᾶν φιλάργυρον γένος, «la razza degli indovini è una genìa avida») e nell'*Edipo re* (vv. 387-9 μάγον τοιόνδε μηχανορράφον / δόλιον ἀγύρτην ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν / μόνον δέδορκε τὴν τέχνην δ' ἔφυ τυφλός, «questo mago che trama inganni, un cialtrone truffaldino che guarda solo al guadagno ed è cieco in tutto il resto»); anche la figura dello Spacciaoracoli negli *Uccelli* di Aristofane è costruita su questa stessa idea (*Au.* 959-91). Si può ri-

salire anche alle accuse irate che Agamennone rivolge contro Calcante nell'*Iliade* (I 106-8) e a quelle che uno dei pretendenti, Eurimaco, scaglia contro l'aruspice Aliterse, rimproverandolo di farsi corrompere dai doni di Telemaco (*Od.* II 186).

260-2. I simposi erano rigorosamente maschili: solo prostitute e cortigiane vi erano ammesse, non certo le donne libere e madri di famiglia. Bere vino da parte delle donne comporta anche il sovvertimento della morale sessuale da cui Penteo è ossessionato. La parodia delle donne golose di vino è, ad es., in Aristofane, *Lys.* 195-226 (donne in procinto di ribellarsi, tra l'altro). È la seconda volta che Penteo ne parla in questa sua ῥῆσις (vv. 221-5).

262. οὐχ ὑγιὲς οὐδὲν: un'espressione colloquiale, penetrata nel linguaggio teatrale, comico e tragico (ad es. Euripide, *Hel.* 746; Sofocle, *Phil.* 1006; Aristofane, *Thesm.* 394). Tuttavia, la "salute" mentale di Penteo si rivelerà a sua volta precaria, stretto com'è tra rigidezza di principî, ossessioni moralistiche e propensione verso la follia. Nel caso di questo antico benpensante potrebbero valere le parole di Nietzsche (1972, p. 71): «non mancano coloro che, per difetto d'esperienza o per stupidità, trovandosi per loro conto pieni di sentimento d'una perfetta salute, dileggiano o deplorano quelle manifestazioni (*i.e.* la danza estatica) considerandole malattie collettive: questi poveri di spirito non sospettano quale aria cadaverica e spettrale assuma la loro "salute" quando con un rimbombo scorra accanto a loro la fiamma di vita dei tripudianti dionisiaci».

265. Ἐχίονος: Echione compare nella tragedia assai più spesso di quanto non sarebbe strettamente necessario. Ciò produce una ricercata insistenza sul tema genealogico enunciato da Dioniso, contrapponendo la parentela divina di Dioniso a quella ctonia dell'"uomo serpente" che aveva generato Penteo: ved. anche vv. 539-41.

266. ἀνὴρ σοφὸς: davanti all'emotività di Penteo, esagerata sino a sconfinare nel ridicolo, Tiresia inizia con un tono compassato, oltre che saccente. All'agitazione emotiva di Penteo, ai suoi insulti, alle sue minacce di violenza, Tiresia risponde con la calma di chi sembra padrone della situazione e può ben rinunciare alla virulenza verbale. Qui però σοφός assume un valore diverso rispetto ai vv. 179 e 200: in questo caso evoca l'abilità tecnica dell'esperto di eloquenza.

267. καλὰς ἀφορμάς: come osserva Dodds 1960, p. 103, il discorso di Tiresia risponde esattamente alla pratica oratoria corrente, da scuola di retorica: vi è un proemio (vv. 266-71), una serie di argomentazioni (vv. 272-318) e una perorazione finale (vv. 319-27). Le sue parole si presentano anch'esse come una lezione di retorica: un discorso va iniziato bene, da un solido punto di partenza. Il buon oratore deve scegliere «un buon inizio» (καλὰς ἀφορμάς): questo nesso tecnico del linguaggio retorico si trova anche in *Hec.* 1239 (ἀφορμάς

... λόγων); *Phoen.* 199 (ἀφορμὰς ... τῶν λόγων); *Herc. fur.* 236 (ἀφορμὰς τοῖσι λόγοισιν).

268. εὔτροχον μὲν γλῶσσαν: per la metafora della corsa del carro della lingua, ved. v. 386 e nota.

270-1. θρασὺς ... ἔχων: si tratta di una critica, non insolita in Euripide, alla prassi assembleare dominata da personaggi abili nel manipolare gli umori della massa, come fanno i demagoghi. Lo stesso ordine di idee si ritrova comunemente nella critica aristofanea dei demagoghi, ad es. *Eq.* 761-972. θρασὺς δὲ ⟨γλώσσῃ⟩: in LP si legge θρασὺς δὲ (*uel* τε) δυνατός, ma δυνατός può essere facilmente una glossa soprascritta a θρασύς che poi ha scacciato la vera lezione dai codici; perciò sarei incline a non correggere, come generalmente si fa, in θράσει δὲ δυνατός (Madvig), ma piuttosto in θρασὺς δὲ ⟨γλώσσῃ⟩ (Wecklein) o simili (ved. anche Dodds 1960, p. 204). Penteo è dunque un «impudente», una persona che abusa della sua eloquenza per sostenere pareri sbagliati: un vero sofista, quindi. Che questa accusa venga posta in bocca a quella sorta di sacerdote-sofista che è Tiresia nelle *Baccanti* non stupisce: rientra perfettamente nella dialettica sofistica il «rendere migliore il discorso peggiore» e accusare gli avversari di malafede. E così, con un gioco di prestigio tutto euripideo (e in conformità con le magie dionisiache), al v. 491 sarà proprio Penteo ad accusare Dioniso di essere θρασύς. Quella di Tiresia è una perorazione retorica perfettamente congegnata: chi sa usare la comunicazione bene, ma in modo ingannevole, è «un cattivo cittadino». Essa rientra nei *topoi* euripidei ed è in generale un luogo comune del teatro tragico attico (e non solo, si trova anche in Aristofane, ad es. nei *Cavalieri* e naturalmente nelle *Nuvole*), e certo rientrava tra gli argomenti che il pubblico ateniese amava sentirsi ripetere sulla scena: ad es. *Med.* 580-3; *Tro.* 285-7; *Hipp.* 486-7; *Hec.* 254-7. κακὸς πολίτης: il «cattivo cittadino» è colui che non è partecipe dei valori democratici: si tratta evidentemente di un anacronismo, a uso dell'uditorio ateniese, come generalmente avviene nella tragedia: il regime della Tebe mitica ovviamente non è democratico e non comporta assemblee.

274. ὦ νεανία: è detto in tono ironico, e con una certa superiorità: Penteo è un «giovanotto», quindi una persona non ancora capace di valutare le situazioni con l'equilibrio necessario. Non è certo con quest'espressione che ci si rivolge a un re! I giovani per loro natura sono impulsivi, inesperti: e tuttavia qui Tiresia gioca ironicamente sul tema della giovinezza; Penteo, che accusa Dioniso di essère un nuovo dio (v. 219), è in realtà lui stesso un giovane sciocco. In questo modo lo sprezzante νεανία di Tiresia risponde allo sgarbato riferimento di Penteo alla vecchiaia dissennata di Cadmo e Tiresia (τὸ γῆρας ὑμῶν εἰσορῶν νοῦν οὐκ ἔχον: v. 252).

275-9. Δημήτηρ ... βότρυος ὑγρὸν: le argomentazioni di Tiresia <

si collegano a idee che circolavano negli ambienti intellettuali dell'Atene contemporanea, e che delineano in lui una singolare figura di sacerdote-sofista. L'opposizione tra secco e umido appartiene alla cosmologia presocratica, che vedeva in quattro elementi (terra, fuoco, aria, acqua) l'origine del cosmo e attribuiva a ognuno una qualità (fuoco = secco; acqua = umido). In queste parole si coglie l'eco di opinioni diffuse in ambienti razionalisti del V secolo a.C.; che gli dèi fossero mere allegorie è un'idea però anche più antica. Un preciso parallelo di questo passo, al quale Euripide direttamente s'ispira, è Prodico, 84 B 5 Diels – Kranz πάντα τὰ ὠφελοῦντα τὸν βίον ἡμῶν οἱ παλαιοὶ θεοὺς ἐνόμισαν διὰ τὴν ἀπ' αὐτῶν ὠφέλειαν ... καὶ διὰ τοῦτο τὸν μὲν ἄρτον Δήμητραν νομισθῆναι, τὸν δὲ οἶνον Διόνυσον («tutto ciò che è di giovamento alla nostra vita gli antichi lo denominarono un dio, per il loro vantaggio ... perciò Demetra va considerata il pane e Dioniso il vino»). Secondo la tradizione, peraltro, Prodico sarebbe stato maestro di Euripide (ved. Suda, s.v. Εὐριπίδης; *Vita Euripidis* 2).

276. γῆ δ' ἐστίν ... κάλει: non è necessario pensare che qui Tiresia esprima idee contrarie alla religione convenzionale: il fatto che l'essenza divina si sottragga al nominalismo era già presente in Eschilo, e faceva in definitiva parte dell'essenza del politeismo che identifica il divino nelle forme più varie: ved. Eschilo, *Prom.* 209-10 Θέμις / καὶ Γαῖα πολλῶν ὀνομάτων μορφὴ μία («Temi e Gaia, di molti nomi una forma sola»).

282. ὕπνον τε ... κακῶν: il vino offre, attraverso l'ebbrezza e il sonno, l'oblio dei dolori, un'idea tipica della morale simposiale arcaica: ved. ad es. Alceo, fr. 335, 3-4 Voigt φάρμακον δ' ἄριστον / οἶνον ἐνεικαμένοις μεθύσθην («la migliore medicina è farci portare del vino e ubriacarci»). Ved. anche la nota ai vv. 380-1.

284. οὗτος θεοῖσι ... γεγώς: un fiore retorico, che sta bene in bocca a Tiresia: un dio (cioè il vino/Dioniso) viene libato in onore di altri dèi. L'uso di questo *jeu de mots* di dubbio gusto fa pensare alle figure rese di moda dall'oratoria gorgiana in voga nell'Atene del tempo, freddure di cui anche Aristotele (*Rhet.* 1046b) si prendeva gioco.

286-97. Il discorso ora scivola verso il farsesco, e difficilmente si potrà pensare che Euripide non abbia caricato di ironia la paradossale interpretazione di Tiresia, il quale, a metà strada tra sofista e dottore della legge, si discosta dalla semplice accettazione del dato mitologico per azzardare un'interpretazione fondata su un gioco di parole tra μηρός («coscia»), μέρος («parte») e ὅμηρος («ostaggio»): con questo, disinvoltamente, smentisce sé stesso e la sua pretesa di non fare il sofista a proposito degli dèi (v. 200) e nello stesso tempo si pone in una posizione eterodossa rispetto al "vangelo" dionisiaco proclamato dal Coro (vv. 95-6), negando gli aspetti miracolosi della nascita di Dioniso. Così, creando una sua interpretazione razionalistica dell'ar- <

cano mito di doppia nascita del dio e negandone gli aspetti prodigiosi, Tiresia finisce per neutralizzare e circoscrivere il potere dirompente del dionisismo (ved. anche Segal 1982, pp. 300-1). Il rifiuto degli elementi più paradossali dei racconti mitici ha altri paralleli: nell'*Elena* (v. 17 sgg.) la protagonista rifiuta la leggenda che la vuole nata da un uovo; ma anche Pindaro – certamente non uno spirito ateo – rigettava i dettagli mitici che riteneva assurdi (cfr. *Ol.* 1, 55). La bizzarra spiegazione esposta da Tiresia ha l'aria di essere un'invenzione euripidea, adatta a incrementare il tono paradossale, quasi straniato, di questo dialogo, e si collega a una tendenza etimologizzante testimoniata tra l'altro anche in Platone (*Phaedr.* 229c), a proposito del mito di Orizia e Borea.

293. αἰθέρος: l'etere è la materia di cui è fatto il cielo: ved. pseudo-Aristotele, *Mund.* 302a. Allo stesso modo anche Era consegna a Paride il fantasma di Elena, fatto di aria (Euripide, *Hel.* 34 εἴδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυνθεῖσ' ἄπο), e Zeus plasma un fantasma di Era in forma di nuvola per ingannare Issione, che voleva stuprare la regina degli dèi, ma finì per congiungersi con la nuvola (da cui nacquero i Centauri): Apollodoro, *Epit.* 1, 20; Ferecide, *FGrHist* 3 F 52b; scolî in Euripide, *Phoen.* 1185; Igino, *Fab.* 62.

295. ῥαφῆναι: è la congettura, quasi inevitabile, di Pierson, generalmente accolta rispetto a τραφῆναι dei codici: sebbene infatti il verbo τρέφω possa benissimo applicarsi alla crescita di un feto (ad es. Eschilo, *Eum.* 665 ἐν σκότοισι νηδύος τεθραμμένη), qui il discorso continua a girare attorno al paradosso del dio cucito nella coscia di Zeus (v. 243 ἐρράφθαι; v. 286 ἐνερράφη), un *credo quia absurdum*.

300-1. ὅταν γὰρ ... ποιεῖ: Tiresia è un profeta apollineo, che basa la sua arte sull'osservazione di segni e presagi; qui egli invece si riferisce a un'altra dimensione della divinazione, quella estatica e allucinatoria. Per la verità, le notizie di un Dioniso profetico non sono molte in Grecia, dove egli su questo piano dovette subire in particolare la concorrenza di Apollo, divinità oracolare per eccellenza, specialmente a Delfi, dove la Pizia profetizzava in stato di *trance*. In Tracia invece Dioniso conservava la sua funzione di dio profetico: a Satrae sul Pangeo (Erodoto, VII 111, 2) esisteva un santuario dionisiaco con una profetessa ispirata e quindi Dioniso era particolarmente noto in questa veste al pubblico macedone al quale Euripide si rivolgeva. Lo stesso Euripide (*Hec.* 1267) lo conosce come «il profeta tracio» per eccellenza (ὁ Θρῃξὶ μάντις). In Grecia era anche noto il santuario di Anficlea in Focide, dove il sacerdote di Dioniso profetava «posseduto dal dio» (Pausania, X 33, 11). Ma qui Tiresia pensa generalmente anche al ruolo che la follia gioca nella *trance* profetica, come quella praticata dalla Pizia delfica, durante la quale «il dio si rinchiude in un corpo mortale» (Plutarco, *de Pythiae oraculis* 398a). La connessione etimologica <

che fa derivare μαντική da μανία anticipa quanto dice in proposito Platone (*Phaedr.* 244c) e mostra che questo nesso era diffuso nella cultura ateniese già dal V secolo a.C.

302. Ἄρεώς τε ... ἔχει τινά: Dioniso non è certamente una divinità militare, anzi nell'ambito della poesia eroica appare piuttosto come un dio vile, incapace di opporsi all'aggressione del suo persecutore Licurgo: con tratti di codardia lo dipinge infatti scherzosamente anche Aristofane nelle *Rane*. Questo strano passo, che ha affaticato gli interpreti, può forse essere spiegato sulla base del fatto che il panico era attribuito all'intervento di demoni o divinità che prendevano possesso dell'individuo e dunque in qualche modo da porre in relazione con la sfera dionisiaca. Ippocrate (*de morbo sacro* 37) parla di accessi di follia prodotti da Ares. Forse, più teatralmente, Euripide ha voluto anticipare con quest'affermazione la scena in cui i contadini tebani sono messi in fuga dalle menadi: vv. 761-3 (cfr. Dodds 1960, *ad loc.*). Va però anche ricordato un episodio narrato da Erodoto (VIII 65, 1-2) a proposito di Iacco, divinità spesso associata a Dioniso: durante l'invasione persiana, nell'Attica spopolata fu visto un grande polverone e si udì l'inno mistico in onore di Iacco che si alzava nella pianura: era il dio che si recava a soccorrere gli Ateniesi. Un altro episodio di panico ispirato da Dioniso è raccontato da Dione Cassio, LIV 34.

306. Δελφίσιν πέτραις: il culto di Dioniso a Delfi è storicamente ben attestato, al punto che Plutarco può dire che «Delfi appartiene non meno ad Apollo che a Dioniso» (*de E apud Delphos* 388e). Il culto di Apollo era celebrato per nove mesi all'anno, ma d'inverno, quando il dio si trasferiva a Patara, in Licia, Dioniso prendeva il suo posto. Così «si faceva tacere il peana» e «nello stesso tempo si risvegliava il ditirambo», secondo la suggestiva definizione di Plutarco (*de E apud Delphos* 389c). Secondo il mito delfico, Apollo aveva raccolto le membra del fratello, dilaniato dai Titani, sparse per i monti (così come nelle *Baccanti* Cadmo fa con quelle di Penteo) e le aveva seppellite sul Parnaso (*Orphicorum fragmenta* 35 Kern). Nella cella del tempio, accanto al tripode profetico si mostrava la "tomba" di Dioniso fatto a pezzi dai Titani e periodicamente risvegliato dalla danza invernale delle baccanti, nel suo ruolo di dio che muore e che rinasce. Filocoro (*FGrHist* 328 F 7) nel III secolo a.C. descrive la tomba come una specie di scala (βάθρον): ved. Kerényi 2010, pp. 218-20. La descrizione del dio che balza tra le pietre delfiche si riferisce a una reale topografia: si tratta delle due cime del Parnaso (oggi Ierondo Vrachos e Lykeri) sopra le rupi Fedriadi, dove si apriva un luogo boscoso nel quale si celebravano le feste biennali in onore di Dioniso, le *Daidaphoria* («feste delle fiaccole», a cui allude qui il testo): cfr. Pausania, X 4, 2-3. Anche nell'*Issipile* (fr. 752 Kannicht) Euripide descrive Dioniso mentre balza sul Parnaso e danza con le ragazze di Delfi.

308. κλάδον: è il tirso (letteralmente «il ramoscello bacchico»), agitato dalle mani dei fedeli e fatto roteare.

309. Πενθεῦ, πιθοῦ: una forte allitterazione, che gioca sul nome del re, chiude il verso, non senza una venatura ironica. Altrimenti, il suo nome è etimologizzato in rapporto a πένθος: ved. v. 508 e nota.

311. ἡ δὲ δόξα σου νοσῇ: dunque non bisogna fidarsi della δόξα, perché può essere fallace. Si può vedere, nelle parole dell'indovino sofista, sempre pronto a disquisire e razionalizzare, un'indiretta polemica contro le posizioni di Protagora, che dava speciale importanza all'opinione, o δόξα, come strumento euristico (Protagora, 80 B 1 Diels – Kranz).

316. Vari editori, tra cui Dodds 1960 e Diggle 1994a, espungono il verso (omesso dalla citazione di Stobeo, IV 23, 8) ritenendolo un'inserzione da *Hipp.* 80 τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάνθ' ὁμῶς, che però non è affatto identico. In realtà, il senso del ragionamento di Tiresia è ben coronato da questa osservazione, che completa un periodo altrimenti troppo bruscamente interrotto: si tratta di una massima tradizionale che Euripide può avere riecheggiato dalla sua stessa tragedia.

321. κἀκεῖνος ... τιμώμενος: come i re, anche gli dèi si rallegrano per gli onori tributati; è un'idea che appartiene al patrimonio più tradizionale delle credenze religiose. Ved. *Hipp.* 8 τιμώμενοι χαίρουσιν ἀνθρώπων ὕπο («gli dèi accolgono con piacere gli onori offerti dagli uomini»). Nell'*Alcesti* (v. 53), la Morte dice ad Apollo τιμαῖς κἀμὲ τέρπεσθαι δοκεῖ («anch'io voglio i miei onori»).

326-7. I veleni e le droghe possono ingenerare la follia: ved. Eschilo, *Ag.* 1406-9 τί κακόν, ὦ γύναι, / χθονοτρεφὲς ἐδανὸν ἢ ποτὸν / πασαμένα ῥυτᾶς ἐξ ἁλὸς ὀρόμενον / τόδ' ἐπέθου θύος, «quale erba avvelenata nutrita di succhi terrestri, quale pozione scaturita dalle onde del mare hai bevuto, o donna?». Una sorta di psicofarmaco, che però non conduce alla follia ma all'apatia, è anche in *Od.* IV 220 sgg., quando Elena, per lenire la tristezza dei commensali, versa loro nel vino un farmaco (l'oppio?) «che leniva tutte le pene». L'uso di farmaci e pozioni, specialmente per uso amatorio, era diffuso ad Atene, soprattutto in ambito femminile: un caso famoso fu il processo di cui parla Antifonte, *Contro la matrigna* (in particolare 14-5); un farmaco amatorio è quello che la nutrice propone a Fedra, per usarlo verso Ippolito (Euripide, *Hipp.* 509-15).

333-4. κεἰ μὴ ... καλῶς: se dio non esistesse, bisognerebbe inventar- <
lo: nelle parole di questo lontano precursore di Voltaire confluiscono gli echi del dibattito sofistico sugli dèi e sulla funzione sociale della religione. Il relativismo religioso era affermato dai sofisti, in particolare da Crizia (nel *Sisifo*, ved. 88 B 25 Diels – Kranz), di cui Euripide aveva certamente presenti le idee: fu un uomo «astuto e saggio» (πυκνός

τις καὶ σοφὸς γνώμην ἀνήρ) colui che inventò per gli uomini il «timore degli dèi» (θεῶν δέος) per fare sì che obbedissero alle leggi «nascondendo la verità con un discorso menzognero» (ψευδεῖ καλύψας τὴν ἀλήθειαν λόγῳ). Cinicamente, Cadmo motiva la sua adesione al culto dionisiaco con ragioni di *Realpolitik* famigliare, tesa a garantire il potere della casata su Tebe. Ma Penteo non è un politico tanto sottile da poterlo comprendere.

337. τὸν Ἀκτέωνος ... μόρον: l'infelice destino di Atteone prefigura quello di Penteo (ved. anche v. 1227): egli era figlio di Autonoe, sorella di Agave. Della sua morte si davano diverse versioni: secondo alcuni (Stesicoro, fr. 236 Page; Apollodoro, III 4, 4) egli aveva osato rivaleggiare con Zeus nell'amore di Semele, e perciò era stato punito da Artemide che aveva reso folli i suoi cani, i quali l'avevano sbranato. Euripide accredita invece la versione di una rivalità di caccia tra Atteone e Artemide; la variante letterariamente più nota è quella di Callimaco (*Pall.* 109-15), secondo il quale egli fu punito per avere sorpreso Artemide nuda mentre si lavava. Per l'infelice destino di Atteone ved. inoltre Ovidio, *Met.* III 155-252; Igino, *Fab.* 181; Nonno, *Dionysiaca* V 287-551, e la versione razionalistica di Palefato, *de incredibilibus* 3. Del resto, storie di eroi dilaniati da animali, se non addirittura parzialmente divorati, sono alquanto diffuse nella mitologia greca: come Lino (Pausania, I 43, 7), Abdero (Apollodoro, II 5, 8), Diomede il trace (Diodoro Siculo, IV 15, 3).

338. σκύλακες: anche Penteo verrà dilaniato come Atteone, ma da altre "cagne", cioè le menadi impazzite (così definite al v. 731): un'ironia tragica che allude alla scena dello smembramento del re. Le "cagne" sono anche quelle della follia (θοαὶ Λύσσας κύνες) al v. 977. Una scena di σπαραγμός è descritta distesamente ai vv. 734-47, oltre che naturalmente nell'uccisione sacrificale di Penteo fatto a pezzi. Σκύλακες, propriamente «cuccioli», qui ha il significato di «cani» adulti: si tratta verosimilmente di un equivalente colloquiale, che in greco moderno produce come esito σκυλάκι, «cane».

340. ἐν ὀργάσιν: secondo la definizione del lessico di Arpocrazione, s.v. (ὀργὰς καλεῖται τὰ λοχμόδη καὶ ὀρεινὰ χωρία καὶ οὐκ ἐπεργαζόμενα, «sono chiamati *orgai* i luoghi montagnosi di boscaglia, non lavorati»), è lo spazio selvaggio sacro ad Artemide e popolato di presenze sacre. Il riferimento al mondo selvaggio della montagna prelude, con tragica ironia, a quello di Penteo, le cui spoglie straziate saranno disperse nei luoghi più aspri e inaccessibili del Citerone (vv. 1219-21).

341. δεῦρο: questa parola indica un movimento scenico: Cadmo si allontana da Tiresia avviandosi verso Penteo con la ghirlanda in mano e gliela porge, avvicinandosi sino quasi a toccarlo, e Penteo a sua volta si allontana con un moto di repulsione (v. 343).

343. οὐ μὴ ... χεῖρα: la replica sgarbata di Penteo è in armonia col

suo carattere arrogante, ma configura anche un altro lato della sua psicologia, si potrebbe dire un aspetto rimosso delle sue emozioni: «il suo violento orrore per simili contatti è un tocco di fine psicologia: qualcosa dentro di lui riconosce il fascino e il mortale pericolo che i nuovi riti costituiscono per lui» (Dodds 1960, p. 114). Infatti, con un totale rovesciamento di atteggiamenti, quando travestito da baccante comparirà sulla scena, consentirà a Dioniso di toccarlo e di rimettergli in ordine un ricciolo scomposto: l'esatto contrario della ripulsa che qui manifesta verso Cadmo.

344. μηδ' ἐξομόρξῃ: propriamente «sfregare»; il contatto con la pazzia può rendere pazzi, per contaminazione. Nella sua rabbia vociferante, Penteo adotta forme che si allontanano dalla solennità tragica per avvicinarsi al parlato; l'uso della frase interrogativa costruita con il futuro, in luogo dell'imperativo o dell'ancora più urbano ottativo, è già uno stilema popolare. Il verbo ἐξομόργνυμι non è usato né da Eschilo né da Sofocle, mentre è di uso corrente in Euripide sia in senso proprio (ad es. *Herc. fur.* 1399) che figurato, come qui. Con valore transitivo è tipico del linguaggio comico: Aristofane, *Ach.* 843 οὐδ' ἐξομόρξεται Πρέπις τὴν εὐρυπρωκτίαν σοι («E Prepis non ti contaminerà con la sua svergognatezza», letteralmente «sfregherà su te la sua svergognatezza»). Il senso del verbo passa da "asciugare" a "contaminare toccando" (come qui) e poi a "imprimere", come ad es. in Platone, *Gorg.* 525a.

347. θάκους ... οἰωνοσκοπεῖ: la postazione di Tiresia era effettivamente localizzata in Tebe: una roccia scabra ed esposta ai venti con la vista aperta su tutta la pianura, che si trovava sulla Cadmea, ed era mostrata ai turisti ancora nel II secolo d.C. (Pausania, IX 16, 1): lo era anche in epoca classica, e ne parlano infatti sia Sofocle (*Ant.* 999 θᾶκον ὀρνιθοσκόπον) che Euripide (*Phoen.* 840 θακοῖσιν ἐν ἱεροῖσιν). La minaccia di Penteo, impotente a offendere realmente i suoi rivali, fa precipitare il tono delle sue contumelie a un livello di ridicola velleità, si potrebbe dire di dispetto infantile, chiudendo così, con un'altra idea grottesca, un dialogo comunque tutto giocato sul livello del serio-comico.

350. στέμματ': sono le bende sacre, in genere di lana, che venivano usate per conferire sacralità a un luogo o a un oggetto, come lo scettro di Crise in *Il.* I 14.

353. τὸν θηλύμορφον ξένον: nel composto usato da Penteo si compattano due figure da cui il re appare spaventato e inquietato, due figure di alterità che egli disprezza in quanto cittadino, maschio e per giunta tiranno, ma da cui pare anche inconsciamente attratto: la donna e lo straniero, entrambi estranei al sistema politico dominante, e il tutto concentrato in una sola figura di perturbatore della morale. Di nuovo nella sua bocca appare il tema, continuamente ricorrente nel-

le *Baccanti*, della μορφή (ved. v. 4 e nota). Penteo ora immagina, con disprezzo, soltanto l'aspetto femmineo dello Straniero, poi svilupperà il suo interesse in modo più ampio, ai limiti della morbosità, quando se lo troverà davanti per la prima volta, con un atteggiamento ambiguo, di attrazione e ripulsa insieme, ed espliciterà la sua fascinazione verso i capelli e il volto di Dioniso, ripetendo appunto la stessa idea di μορφή: οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε (v. 453). L'androginia era un tratto associato alla figura di Dioniso, ad esempio negli *Edoni* di Eschilo (cfr. γύννις, fr. 61 Radt); un Dioniso un po' codardo, e quindi descritto con tratti non virili, è quello delle *Rane* di Aristofane (ad es. v. 486 δειλότατε θεῶν σὺ κἀνθρώπων).

356. λευσίμου δίκης: in quanto empio e sacrilego. La morte per lapidazione è un supplizio infame che riveste uno specifico carattere rituale (si pensi alla simbolica lapidazione riservata al φαρμακός, il capro espiatorio): essa era destinata a chi si macchiava di crimini particolarmente odiosi, come l'uccisione di un consanguineo o un sacrilegio o anche l'offesa rivolta a una persona sacra (Euripide, *Ion* 1237; Erodoto, IX 120, 4; Pausania, VIII 5, 12). La lapidazione è infatti una punizione collettiva: l'intera comunità partecipa al castigo di una colpa che investe tutta la società. Nell'*Iliade* Ettore, rimproverando Paride per la sua viltà, rimpiange che i Troiani non gli abbiano fatto vestire «un chitone di pietre» (λάινον ἕσσο χιτῶνα: *Il.* III 57); Aiace Locrese, per avere contaminato l'esercito violando Cassandra nel tempio di Atena, rischia di essere lapidato, ma si salva rifugiandosi presso l'altare della dea (*Ilioupersis*, p. 89 Bernabé). Ved. anche Euripide, *Heracl.* 60 οὔ σε λεύσιμος μένει δίκη. Il fatto che Penteo voglia riservare questo supplizio allo Straniero delinea non solo l'eccesso tirannico della sua natura, ma anche il carattere purificatorio del supplizio, che allontana dalla città la "macchia" costituita dai nuovi riti. Le parole di Penteo costituiscono inoltre un'anticipazione del suo destino, dato che la lapidazione minacciata contro lo Straniero finirà per essere applicata a lui stesso dalle baccanti, quando scaglieranno collettivamente pietre e rami contro il re nascosto sopra un albero (ved. vv. 1095-8). <

358. οἶσθα ... λόγων: Tiresia, pur cieco, vede e conosce ciò che gli altri non vedono di loro stessi, e gli capita quindi spesso, nella tragedia, di usare questo sardonico avvertimento ai suoi detrattori: cfr. Sofocle, *Oed. tyr.* 413 σὺ καὶ δέδορκας κοὐ βλέπεις ἵν' εἶ κακοῦ («tu hai gli occhi, ma non vedi a che punto di sciagura ti trovi»). Il Tiresia delle *Baccanti* è però ben lontano dalla ieratica solennità del profeta sofocleo, camuffato com'è da baccante, e incline a dibattiti polemici. Il riferimento al Tiresia dell'*Edipo re* pare qui evidente, e quasi parodistico: il generico e minaccioso κακόν dell'*Edipo re* diventa qui un più retorico e razionalistico λόγος. Il paradosso di questo Tire-

sia è che egli non profetizza, non avverte (se non molto genericamente) Penteo del destino che lo aspetta, ma si limita a confutarlo e ammonirlo (vv. 368-9).

359. μέμηνας: è un'ironia tragica o piuttosto l'anticipazione di un tema che agli spettatori è già ben presente effettivamente: la follia, che Tiresia vede già in atto nelle parole di Penteo, prenderà consistenza più oltre, nel dramma, quando Dioniso farà impazzire il suo rivale (vv. 850-1). Ha un senso anche l'uso del perfetto, che vale "sei folle, e la tua follia è in atto da tempo".

361. καίπερ ὄντος ἀγρίου: Penteo è selvaggio e crudele, ἄγριος: così lo definirà in modo ancora più violento poco dopo anche il Coro (ἀγριωπὸν τέρας: v. 542).

362. μηδὲν νέον: propriamente «non faccia qualcosa di nuovo», vale a dire «di inatteso» (in senso negativo); la realtà è che Dioniso ha sovvertito già le regole della città, e che il seguito della tragedia sarà un succedersi di cose nuove e mirabolanti.

365. γέροντε ... πεσεῖν: il dialogo con Penteo ha smascherato l'illusorietà del ringiovanimento di Cadmo e Tiresia. Improvvisamente, l'energia che aveva animato i due vecchi si affloscia: essi appaiono ora per quello che sono in realtà, due vegliardi che vacillano appoggiandosi al bastone ed escono di scena trascinandosi penosamente e cercando di raddrizzarsi a vicenda, sempre a rischio di cadere, mentre erano entrati pieni di baldanza. Personaggi che escono di scena appoggiandosi l'uno all'altro per sostenere le loro deboli energie sono un *topos* della drammaturgia antica: allo stesso modo Filottete e Neottolemo escono di scena nel *Filottete* di Sofocle (vv. 1402-8) e Teseo ed Eracle nell'*Eracle* euripideo (vv. 1395-404).

367. Πενθεὺς ... πένθος: con questo gioco di parole ironico Penteo è posto in relazione con πένθος («pena», «dolore»), il che è perfettamente corretto: Euripide identifica esattamente l'origine del nome di questo avversario di Dioniso, che è appunto «l'uomo della sofferenza» (ved. anche la nota al v. 508 e Guidorizzi 1989, p. 177). Si sprofonda così alle radici del mito dionisiaco: Dioniso, lui stesso un dio sofferente, si confronta con il suo *alter ego* destinato anch'egli a soffrire. Il nome di una persona prefigura misteriosamente il suo destino; ciò si connette con il ben noto dato culturale che attribuisce al nome il ruolo di una sorta di "doppio" della persona; agire sul nome equivale ad agire in qualche modo anche sulla persona che lo porta, per la quale il nome è quindi un *omen* (Cicerone, *Diu.* I 102). I tragici impiegano abbastanza frequentemente questo elemento, adatto a creare un nesso tra un uomo e il suo destino: Elena è la «distruttrice di navi, di uomini, di città» (ἑλέναυς ἕλανδρος ἑλέπτολις, in Eschilo, *Ag.* 689), Aiace spiega la sua sorte in rapporto al lamento *aiai* (in Sofocle, *Ai.* 430-1). Sul nome di Polinice ved. Eschilo, *Theb.* 565, 645; Euripide, *Phoen.* <

636-7. Il nome Penteo sembra essere tuttavia molto antico: compare su una tavoletta di Cnosso nella grafia *pe-te-u* (PY Cn. 3, 1-2), il che presuppone qualche rapporto con il mito dionisiaco, a meno che non sia il nome stesso di un "dio sofferente", che patisce transitoriamente ma infine trionfa sul dolore, secondo lo schema arcaico e proprio di ogni società agricola primitiva del "dio che muore"; in questo senso, il dolore del dio sofferente indicato dal miceneo Penteo apparterrebbe alla preistoria della tragedia greca e del mito dionisiaco (Kerényi 2010, pp. 84-5).

370-431/2. *Primo stasimo.* Tutto lo stasimo è percorso dall'antitesi religione-empietà. Dopo l'esaltata, selvaggia esplosione di dionisismo celebrata nella parodo dalle baccanti asiatiche, che hanno percorso terre lontane e scendono dallo Tmolo per diffondere ovunque una religione estranea ai culti della *polis*, qui l'attenzione è spostata su valori decisamente cittadini e civili, che erano stati completamente ignorati nella parodo: i banchetti, l'amore, la pace, la serenità, e questo è sottolineato dal mutamento di tessitura metrica, con il passaggio ai versi ionici (lo ionico era peraltro presente anche nella parodo). In pratica, il Coro dall'Asia torna alla Grecia, e predica, dopo lo scatenamento della parodo, la dottrina della σωφροσύνη (Winnington-Ingram 1948, pp. 61-2). Con un brusco cambio di ritmo, sull'onda delle parole di Tiresia, il Coro descrive quindi un secondo aspetto della religione dionisiaca, quello che era più familiare alla cultura ateniese. Dioniso ora non appare più come il dio estatico che era stato celebrato nella parodo, ma come il sereno signore del vino e dei banchetti: una divinità dunque perfettamente riassorbita nell'ambito della vita cittadina ed epurata da quella carica eversiva che in modi diversi sia il Coro (esaltandola) che Penteo (denigrandola) le avevano attribuito. Il Coro risponde, punto per punto, alle accuse di Penteo: le baccanti non sono scostumate e amorali, ma sante (vv. 370-3); la saggezza degli dèi è superiore alla presunzione degli uomini, i quali ignorano che cosa sia veramente la sapienza e parlano con bocche sfrenate (vv. 386-8); gli dèi guardano dall'alto e proteggono i giusti (vv. 392/3-4); Dioniso non corrompe ma dà la gioia, la pace, e il sonno in cui si placa l'ansia delle menti umane (vv. 378-85); gli uomini folli vanno tenuti lontani (vv. 400-1). Questa sequenza di idee solenni è seguita da un "canto d'evasione" tipicamente euripideo che allarga lo spazio trasferendo l'azione in un altrove, che sia a nord (Pieria) o a sud (Cipro), dove c'è pace e gioia, e non turbamento come a Tebe. A questo Dioniso benevolo e amico si contrappone per tutto lo stasimo il violento ed empio Penteo, un tipico modello di ὑβριστής tragico il quale ha «bocca senza freni», cioè pronuncia discorsi che gli attireranno sul capo l'ira divina (il tipico ἀχρεῖος λόγος), pratica la stoltezza, è folle ed è comunque <

un uomo oltre il limite. Può anche sorprendere l'apparente conformismo etico-religioso manifestato qui dal Coro che proclama idee comuni al sentire cittadino, dopo la selvaggia espressione di una religiosità estatica extracittadina della parodo. Ma, in realtà, tale conformismo si spiega facilmente con il fatto che in questo caso il Coro agisce in piena armonia con i personaggi della scena precedente e ne moltiplica liricamente il pensiero. La dialettica religione-empietà aveva animato il contrasto tra Tiresia e Penteo; qui, essa viene commentata attraverso l'*imagery* poetica. Ma d'altra parte, ponendolo in rapporto con l'ambiente del simposio, tipicamente maschile, il Coro estende i poteri di Dioniso anche su quella parte della comunità cittadina che non poteva riconoscersi nel rituale femminile delle *Trieterides*. Dioniso rende felici le donne attraverso le danze estatiche, gli uomini attraverso le gioie del banchetto. Un altro riflesso delle parole di Tiresia (v. 200) è la celebrazione da parte del Coro della fede popolare, vissuta senza dubbi o sottigliezze intellettualistiche da anime semplici che non stanno a cavillare; a loro sono contrapposti, con uno schema antitetico caratteristico della narrazione arcaica, coloro che osano inseguire idee troppo grandi (v. 398), e si attirano la punizione degli dèi.

370. Ὅσια πότνα θεῶν: nel sistema politeistico greco, le forze morali e le manifestazioni psicologiche non di rado vengono personificate, come qui «Purezza», e poco dopo «Pace» (Εἰρήνη, vv. 418/9-20), anche se a questa divinizzazione verbale non corrisponde in realtà una figura specifica nel culto (ma si alzano altari, ad esempio, a Temperanza in Aristofane, *Nub.* 995 e si invoca Ἐλπίς, «Speranza» in Sofocle, *Oed. tyr.* 158). Ὅσια è la personificazione della purezza rituale, vale a dire dell'osservanza scrupolosa delle regole sacre e quindi dell'atteggiamento di chi in nessun modo offende gli dèi (Parker 1983, pp. 330-1), al contrario di Penteo, che lo fa sia con le parole che con gli atti, profanando il culto di Dioniso. In particolare, e come conseguenza di questa purezza, ὅσιος è colui che è stato iniziato e si trova per questo stesso fatto mondato da ogni contaminazione (così nella *lex sacra* di Cirene: ved. *SEG* IX 72, 21-5). Non è dunque una purezza morale, quella celebrata dal Coro (del resto, difficilmente un culto politeistico, e quello dionisiaco in particolare, ha attinenza con la sfera della morale propriamente detta, cioè della scelta etica), ma l'osservanza di regole religiose (cfr. Platone, *Gorg.* 507b). Il neutro ὅσιον talvolta può considerarsi equivalente a ciò che è ἁγνόν o καθαρόν (ad es. Eschilo, *Ag.* 778; Sofocle, *Oed. Col.* 470), tanto che ὁσιόω può essere considerato un sinonimo di καθαίρω, «purifico» (ad es. Platone, *Euthphr.* 4c; *Leg.* 873b). Esso è tipico del vocabolario misterico. I seguaci di Dioniso sono ὅσιοι θιασῶται («puri compagni di tiaso») in Aristofane (*Ran.* 327); per contro, Penteo è indicato come ἀνόσιος al v. 613. Nei *Cretesi* (fr. 1, 15 Cozzoli = 472 Kannicht) questo termi- <

ne viene applicato ai Cureti iniziati ai riti segreti attraverso purificazioni, mondati da ogni macchia e assurti al rango iniziatico di "bacco": Κουρήτων / βάκχος ἐκλήθην ὁσιωθείς. Tornando al passo delle *Baccanti*, πότνα θεῶν è una formula omerica: cfr. ad es. *Hymn. hom. Cer.* 2, 118 (πότνα θεάων). E, del resto, anche le baccanti sono dette ποτνιάδας («venerande») al v. 664.

372. χρυσέαν πτέρυγα: spesso le divinità minori, preposte alla vigilanza delle norme sacre, nell'iconografia sono immaginate alate, siano esse pure come questa, o benevole e propizie come Desiderio, Amore, Vittoria, oppure crudeli e punitrici come Thanatos e le Erinni.

373. τάδε Πενθέως ἀίεις: per ora infatti Penteo si è limitato a pronunciare parole empie: ma dal sentire si passerà presto al vedere, quando (v. 394) si evocheranno gli dèi chiamati a contemplare le azioni umane, e quindi a punire le empietà.

374-5/6. οὐχ ὁσίαν ὕβριν: la ὕβρις di Penteo verso Dioniso è un tema ricorrente nel dramma: ved. vv. 516, 555, 1297, 1347. Si tratta di un concetto che spazia dalla sfera etica a quella giuridica: dal punto di vista giuridico è qualsiasi forma di oltraggio che, anche senza procurare lesioni fisiche, arreca un pubblico sfregio alla vittima (ad esempio insulti, atti di prepotenza), in modo da produrre una lesione dell'onore altrui: la legge sulla ὕβρις è riferita da Demostene (21, 47) e in questa formulazione probabilmente risale a non prima della metà del V secolo a.C. (McDowell 1976, p. 14 sgg.). In senso ampliato, naturalmente, questo concetto diventa la colpa tipica di chi non conosce la misura e va oltre il limite consentito all'umano, come accade appunto agli eroi tragici travolti dalla rovina.

377-8. εὐφροσύναις δαίμονα: questo è infatti Dioniso, colui che consente la gioia dei banchetti, quelli che Penteo voleva vietare in ogni modo alle donne ritenendoli segno di corruzione cittadina (vv. 260-2), e che vengono invece praticati dalla parte maschile della città.

380-1. γελάσαι ... μερίμνας: il riso e la gioia, connessi ai simposi, appartengono anch'essi alla sfera dionisiaca. Talvolta la personificazione del riso, Γέλως, appare raffigurata accanto al dio su immagini vascolari (*ARV*, 1594-9); Filostrato lo descrive dipinto in compagnia di Dioniso (*Imag.* I 25) e i membri di un tiaso bacchico ad Alessandria, in epoca ellenistica, si definivano «i ridenti» (γελοιασταί: Ateneo, VI 246c). Il vino come medicina contro i dolori (ἀποπαῦσαί τε μερίμνας) è anch'esso un antico motivo tradizionale dell'epica e della lirica: ved. ad es. *Cypria*, fr. 17 Bernabé οἶνόν τοι, Μενέλαε, θεοὶ ποίησαν ἄριστον / θνητοῖς ἀνθρώποισιν ἀποσκεδάσαι μελεδῶνας («Menelao, gli dèi donarono agli uomini il vino, ottimo per disperdere i dolori»); Alceo, fr. 335, 3-4 Voigt φάρμακον δ' ἄριστον / οἶνον ἐνεικαμένοις μεθύσθην («la migliore medicina è farci portare del vino e ubriacarci»); fr. 346 Voigt οἶνον γὰρ Σεμέλας καὶ Διὸς υἱος

λαθικάδεον / ἀνθρώποισιν ἔδωκ' («il figlio di Semele e Zeus donò agli uomini il vino, che fa dimenticare le pene»); Simonide, fr. 512 Page πῖνε, πῖν' ἐπὶ συμφοραῖς («bevi, bevi sopra le sventure»); Pindaro, fr. 124a-b, 5-6 Snell – Maehler ἁνίκ' ἀνθρώπων καματώδεες οἴχονται μέριμναι στηθέων ἔξω (quando girano le coppe di Dioniso «è il momento in cui le faticose cure se ne vanno fuori dai petti»). Si tratta di un'idea variamente ripetuta nelle *Baccanti*, ogni volta che si vuole valorizzare il volto civilizzato e benevolo di Dioniso, il dio amico che, attraverso la sonnolenza data dal vino, placa le emozioni e offre la pace alle anime tormentate: ved. vv. 279-83, 423, 772-4.

383. γάνος ἐν δαιτὶ θεῶν: «nel banchetto divino», vale a dire nel banchetto in cui si onorano gli dèi quando i convitati libano all'inizio del simposio: solo questa può essere l'interpretazione del nesso, e non può esservi certo un riferimento al banchetto che celebrano gli dèi sull'Olimpo, dato che la prospettiva qui è tutta umana, e gli dèi bevono nettare e non hanno dolori da dimenticare. Dodds 1960, p. 120, pensa, probabilmente con ragione, che in questo passo ci possa essere un riferimento alle *Theodasia*, una festa che in varie città greche si celebrava in onore di Dioniso. Il termine γάνος si riferisce allo scintillio luminoso del vino nel momento in cui viene attinto dal cratere e versato nelle coppe (τὸ λαμπρόν chiosa a proposito di quest'espressione lo scolio ad Aristofane, *Pl.* 166).

384. κισσοφόροις: ipallage (sono i convitati a cingersi il capo di ghirlande durante il banchetto).

385. κρατὴρ: a sua volta è un elemento metonimico (il contenente per il contenuto) e si riferisce al grande cratere comune posto in mezzo alla sala da cui i simposiasti attingevano. ὕπνον: il dolce piacere del sonno accarezzato dal vino è nell'atmosfera del simposio: così finisce ad esempio il *Simposio* di Platone (223c) con i convitati che si addormentano dolcemente uno a uno cullati dal sopore del vino.

386-401. L'antistrofe comporta un brusco e totale mutamento di prospettive: dopo la descrizione amabile del simposio civilizzato e allietato dal dono di Dioniso, inizia una serie gnomica di massime di sapienza tradizionali, sulla punizione riservata agli empi e sulla necessità di adottare comportamenti saggi, evitando la dismisura. Potremmo dire che, se la prima strofe è dedicata a Dioniso, l'antistrofe è riservata al suo antagonista Penteo e alla sua arroganza: non sa tenere a freno la lingua; solo la moderazione rende stabile la vita; dal cielo gli dèi vigilano e puniscono; chi insegue obiettivi troppo lontani non padroneggia il presente. Sono tutti comportamenti che si adattano a un ὑβριστής incapace di restare nei limiti dell'umano. <

386. ἀχαλίνων στομάτων: il Coro riprende liricamente un'idea espressa poco prima da Tiresia: l'eloquenza non basta, se non è sorretta dalla prudenza, e anzi porta alla rovina l'uomo che fida troppo nel-

la sua parola e non sa governare i suoi impulsi (vv. 268-71). Che una bocca debba essere raffrenata da briglie è una metafora tradizionale: ved. ad es. Aristofane, *Ran.* 838; Platone, *Leg.* 701c, *Prot.* 338a; Euripide, *Melanippe desmotis*, fr. 492 Kannicht οἵτινες ... / ἀχάλιν' ἔχουσι στόματα («quelli che ... non sono capaci di mettere le briglie alle loro parole»). Infatti Penteo fa correre la sua lingua con ruote troppo veloci: σὺ δ' εὔτροχον μὲν γλῶσσαν ὡς φρονῶν ἔχεις (v. 268). Anche in questo caso il tessuto metaforico dello stasimo riprende liricamente, quasi alla lettera, le parole del primo episodio.

389-94. Il conflitto tra ἡσυχία (la vita quieta, il pacifismo, la rinuncia alle avventure) e la πολυπραγμοσύνη che incarnava l'inquietudine dello spirito nuovo è un tema importante nelle opere contemporanee, e anche nel dibattito politico di cui Tucidide si fa interprete nelle sue storie: è la tensione verso obiettivi sempre nuovi a costituire la grandezza ma anche la rovina della democrazia ateniese. Aristofane poneva, a tutela della sua fantastica città fondata tra cielo e terra, proprio Hesychia (ved. *Au.* 1320 sgg.). In questo caso la tranquillità è però un atteggiamento intellettuale, che si contrappone secondo il Coro al rovello di coloro che vogliono con la ragione superare i pensieri mortali (v. 396). <

391. ἀσάλευτόν τε μένει: la metafora della nave e del mare in tempesta ha una lunga storia nella poesia greca, sin da Archiloco, e appare quindi abbastanza scontata: nelle parole del Coro segue alla metafora del carro da corsa e completa dunque un'*imagery* tradizionale; ved. ad es. Alceo, fr. 208a Voigt; Teognide, 680; Orazio, *Carm.* I 14.

394. ὁρῶσιν ... οὐρανίδαι: ma è davvero così? La prospettiva del Coro è religiosa e perciò non ci si può stupire che affermi l'esistenza di una teodicea che comporta la presenza vigilante degli dèi, i quali dall'alto vedono ogni cosa e puniscono i malvagi: lo stesso principio è riaffermato in seguito, quando si parla della giustizia divina, tarda ma inesorabile, che annienta i malvagi (ved. vv. 882-8 e le note ai vv. 882-4 e 885-6). Tuttavia, l'occhio punitore degli dèi non sempre è accettato, davanti alla constatazione della malvagità trionfante nel mondo. Sebbene il problema abbia poi naturalmente un enorme sviluppo nel pensiero religioso e filosofico, il tema non può non rientrare anche nella prospettiva tragica, dove i nodi del bene e del male, dell'inesplicabilità della colpa e del castigo, formano la materia stessa del dilemma tragico. Ma porre una bilancia che riequilibra le ragioni e i torti sotto la guida divina del mondo negherebbe l'essenza stessa del tragico, che esclude forme di castighi oltremondani: e quando, almeno in Euripide, gli dèi intervengono a punire e distruggere, lo fanno in modo arbitrario e capriccioso, come Afrodite nell'*Ippolito* e Lissa, inviata da Era, nell'*Eracle*. Naturalmente diversa era la posizione di Eschilo, che colloca gli dèi «sopra il sacro timone del mondo» (σέλμα <

σεμνὸν ἡμένων) a dirigere le vicende umane abbattendo gli empi ed educando gli uomini attraverso la sofferenza: ved. Eschilo, *Ag.* 183. Sono frasi come queste che hanno fatto pensare (un po' schematicamente) a un Euripide "convertito" negli ultimi anni della sua vita; ma sono idee tradizionali, espresse dal Coro di devote, che non possono rappresentare il pensiero di Euripide. Si può porre la presenza del dio giusto come ipotesi, ma soltanto come tale, davanti al groviglio delle passioni e dei delitti umani, che formano l'essenza della tragedia? Anche la punizione dei nemici da parte di Dioniso, in fondo, il pio Cadmo la giudica eccessiva (v. 1346).

395. τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία: un concetto semplice e misterioso nella sua sintesi. L'essenza della saggezza, τὸ σοφόν, non è quello che la mente umana chiama σοφία. Un apparente paradosso, quasi un enigma: ma l'idea ripropone un tema che corre lungo tutto il dramma e cioè che la sapienza mortale e l'uso degli strumenti della ragione non sono la vera sapienza, perché davanti alla mente divina quella umana vacilla ed elabora rappresentazioni errate; l'errore di Penteo sta nel voler fare competere l'una con l'altra: ved. vv. 200-3. Euripide usa talvolta questi paradossi verbali di derivazione sofistica, che negano l'idea in oggetto e ne mettono in discussione il significato, rovesciandolo: ad es. *Or.* 819 τὸ καλὸν οὐ καλόν. In questo caso, l'idea che la sapienza umana debba umiliarsi davanti a quella divina, e che fidarsi del proprio pensiero sia una forma di arroganza, riprende le posizioni religiose della massa, in contrapposizione con quella di uomini fieri della propria intelligenza, che se ne gloriano e disprezzano le idee della gente comune (ved. περισσοί: v. 428). Tra gli altri, anche Platone discute questo atteggiamento nelle *Leggi* (885c-888d) e arriva a concludere che una simile forma di orgoglio intellettuale, che nega agli dèi la volontà di intervenire nel mondo per regolare la giustizia, sia «un'ignoranza davvero grave» (ἀμαθία τις μάλα χαλεπή). <

402. ἱκοίμαν ποτὶ Κύπρον: inizia qui un "canto di evasione", tipico degli schemi lirici euripidei (cfr. ad es. *Hel.* 1478-86). La citazione di Cipro e dei suoi culti potrebbe essere un omaggio a Evagora, re dell'isola dal 411 a.C. e alleato degli Ateniesi. Le baccanti fuggendo da Penteo aspirano a ritornare là donde vengono, in Oriente, abbandonando la terra inospitale che le perseguita.

404-5. θελξίφρονες ... Ἔρωτες: un riferimento alla "magia" d'amore. L'uso del verbo θέλγω comporta la nozione che l'innamoramento, in parte o del tutto, sia una forma d'incantesimo che inganna la mente. Una forma manieratamente ellenistica di questa immagine è sviluppata da Apollonio Rodio, III 275-90: il piccolo Eros scaglia le sue magiche frecce su Medea e la fa innamorare di Giasone. L'inizio della magia d'amore tra gli uomini avvenne quando Afrodite scese dall'Olimpo per praticare la magia su Medea (Pindaro, *Pyth.* 4, 214-9). Quella

delle φρένες come sede della passione amorosa, che se ne impadronisce e le agita, è un'idea già presente nella lirica arcaica: ved. ad es. Saffo, fr. 47 Voigt Ἔρος δ' ἐτίναξέ μοι / φρένας ὡς ἄνεμος κὰτ' ὄρος δρύσιν ἐμπέτων («Eros ha scosso la mia mente come il vento che dal monte s'avventa sulle querce»).

406. Πάφον: il passo è oscuro. Le cento bocche del fiume sono evidentemente le foci del Nilo (un fiume su cui «non cade la pioggia», come i Greci sapevano da Erodoto, II 25, 5); ma come può il Nilo fecondare l'isola di Cipro? Alcuni a partire da Reiske hanno perciò corretto, ma un po' forzosamente, Πάφον con Φάρον (l'isola egiziana dove Euripide ambienta l'*Elena*), ved. la discussione in Roux 1972, pp. 388-90. Si può anche pensare a una leggenda locale cipriota, secondo cui il Nilo raggiungeva Cipro passando sotto il mare, come si raccontava per altri fiumi: ad esempio si riteneva che il fiume Alfeo scorresse sotto il mare per mescolare le sue acque con quelle della fonte Aretusa, a Siracusa (Pausania, V 7, 2-3); si diceva anche che le acque sottomarine del Nilo alimentassero il fiume Inopo a Delo, un luogo assai più lontano di Cipro (ved. Callimaco, *Dian.* 171; Pausania, II 5, 3).

410. Πιερία, μούσειος ἕδρα: la Pieria è la regione boscosa, percorsa da valli e torrenti, che si stende sulla pendice nord-est dell'Olimpo, dove aveva speciale vigore il culto delle Muse, che erano appunto nate lì e dette perciò Pieridi (Esiodo, *Theog.* 53). Esisteva uno specifico rapporto cultuale tra Dioniso e le Muse, nei riti locali: durante le feste Agrionie a Cheronea le donne allestivano una sacra rappresentazione cercando Dioniso tra i monti e, dato che non lo trovavano, recitavano il *refrain* πρὸς τὰς Μούσας καταπέφευγε καὶ κέκρυπται παρ' ἐκείναις («[Dioniso] è fuggito presso le Muse e si nasconde tra loro»: Plutarco, *Quaestiones conuiuales* 717a). Il più famoso santuario delle Muse si trovava a Dione, in quella zona: qui il re Archelao di Macedonia, l'ospite di Euripide, aveva istituito degli agoni in onore di Zeus e delle Muse (Diodoro Siculo, XVII 16, 3). Da ciò si può supporre che appunto in quell'occasione Euripide mise in scena le *Baccanti* e questi versi del corale, che accostano un po' incongruamente la lontana Cipro con la vicinissima Pieria, suonano come un omaggio al committente macedone. <

421-3. ἴσαν ... τέρψιν ἄλυπον: Dioniso rende uguali poveri e ricchi, accomunati dalla gioia e dall'oblio che il vino offre: l'egualitarismo del culto dionisiaco era stato affermato sopra (al v. 206) in relazione ai rituali estatici. Il carattere "democratico" di Dioniso è un fatto storicamente accertato: il dio era particolarmente onorato dagli strati più modesti della popolazione. Uno dei suoi epiteti era Ἰσοδαίτης, «colui che distribuisce parti uguali», cfr. Plutarco, *de E apud Delphos* 389a. Ad Atene, questa caratteristica compare tra l'altro nel costume dell'«apertura degli orci» (πιθοιγία) che avveniva durante le feste An-

testerie; in quell'occasione «non si poteva impedire di gustare il vino né a schiavi né a salariati, ma tutti quelli che intervenivano alla festa erano partecipi del dono di Dioniso» (scolio a Esiodo, *Op.* 368). «La quieta gioia del vino» (οἴνου τέρψιν ἄλυπον) è propriamente la gioia che allontana la pena. Non è un pleonasmo, ma un concetto tradizionale: l'ebbrezza sopisce i dolori dei mortali tribolati (παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτοὺς / λύπης: vv. 280-1).

428. περισσῶν παρὰ φωτῶν: così è appunto Penteo, un uomo arrogante e presuntuoso, che si isola nel suo testardo rifiuto delle opinioni dei più, e respinge la morale degli uomini semplici, come il Messaggero (vv. 769-74). Anche Teseo, adirato e critico nei confronti del figlio Ippolito, che disdegna la morale comune, lo accusa di essere un περισσὸς ἀνήρ (*Hipp.* 948). Il dionisismo invece è una religione di massa, dei φαῦλοι in cui si annullano le distinzioni sociali: tutte le donne di Tebe, nobili e popolane, si trovano insieme «mescolate», dopo che sono crollate le barriere che dividevano le persone per grado e per nobiltà (ved. v. 37 e nota). Questo popolo propenso ad accettare i miracoli di Dioniso e il suo culto è immediatamente dopo rappresentato nella scena della Guardia che sta conducendo Dioniso prigioniero (v. 434), ed è piena di ammirazione per i suoi prodigi. <

430. τὸ φαυλότερον: l'aggettivo φαῦλος ha un valore etico e anche sociale, significando nello stesso tempo «sciocco» e anche «umile di stato»; evidentemente Euripide lo intende nella seconda valenza, contrapponendo (nella prospettiva del Coro) la spontanea adesione alla fede tradizionale degli strati popolari all'arroganza degli intellettuali, o di coloro che sono snob o eccessivi (περισσοί). Sulla contrapposizione (che si collega a una massima tradizionale, verosimilmente di origine simposiale) tra φαῦλοι e σοφοί Euripide torna anche altrove (ved. ad es. *Ion* 834).

434-518. *Secondo episodio.* Eccoli ora uno di fronte all'altro, i due antagonisti, in un episodio breve (per buona parte occupato da una sticomitia). Si fronteggiano due personaggi in apparenza antitetici: da un lato un giovane uomo, cittadino, fiero della sua virilità appena raggiunta (è infatti un «giovane», νεανίας, v. 274), dall'altro uno straniero con tratti femminei; in realtà sono cugini, essendo figli di sorelle, e hanno in comune lo stesso nonno, Cadmo. Però quest'antitesi in apparenza stridente andrà attenuandosi sino ad annullarsi nel corso del dramma, quando Penteo travestito diventerà lui stesso una creatura femminea. Questa breve scena è la prima del trittico in cui si articola la sfida tra Penteo e Dioniso, trittico «meravigliosamente costruito, con la bilanciata simmetria antitetica per cui l'arte classica ci affascina» (Dodds 1960, p. 130). <

Qui, quando lo Straniero appare circondato dalle guardie, sembra

che la forza stia tutta dalla parte di Penteo, il quale interroga, minaccia, ordina infine l'imprigionamento dello Straniero. Nei due episodi successivi, progressivamente, le parti si rovesceranno, fino a giungere alla completa umiliazione del re, nel quarto episodio. Tuttavia, anche in questo primo momento, anche in questa apparente diseguaglianza di forze, l'ironia con cui Dioniso risponde alle domande del tiranno e l'ambigua mansuetudine delle sue parole indicano che l'alterigia di Penteo è solo vana apparenza, priva di una reale sostanza. Non ci vorrà molto, e il potere scivolerà dalla parte di Dioniso, che imprigionerà il tiranno nella rete delle sue illusioni. Non è però il potere della forza e dell'arroganza, quello che verrà messo in atto dal dio, bensì il potere molto più crudele e insidioso della follia. Contrariamente alle tipiche scene di conflitto euripideo, il contrasto fra i due personaggi non avviene attraverso due lunghi discorsi contrapposti (ῥήσεις), come ad es. in *Med.* 446-575, ma in una serie di rapide battute, in cui al poliziesco atteggiamento di Penteo si contrappone la beffarda e pacata serenità del dio prigioniero. Euripide pone sulla scena lo scontro di due persone, che si affrontano faccia a faccia: le ragioni del teorico conflitto religioso tra seguaci e nemici del dio erano state già espresse nella scena precedente, durante il dialogo tra Tiresia e Penteo. Per quanto riguarda l'azione scenica, si può immaginare l'entrata della Guardia, dall'*eisodos* di destra (riservato convenzionalmente a chi arriva dalla città: cfr. Polluce, IV 126), accompagnata da un gruppo di comparse (ved. πάρεσμεν, v. 434) o κωφὰ πρόσωπα, tra le quali spicca lo Straniero (già ben noto al pubblico dal prologo). Nella scena precedente, lo stesso attore aveva rappresentato la parte di Tiresia. È particolarmente notevole il reimpiego di questa scena all'interno delle coordinate culturali della Chiesa primitiva: Clemente Alessandrino, *Strom.* IV 125, commentando l'episodio di Cristo trascinato davanti ai suoi giudici, cita espressamente alcuni versi di Dioniso (vv. 470-6), istituendo in tal modo una contiguità simbolica tra le due figure del dio perseguitato.

436. ὁ θὴρ δ' ὅδ' ἡμῖν: il tema metaforico della caccia, insistito sulla bocca della Guardia (ved. ἄγραν ἠγρευκότες al v. 434), riprende e dilata un'idea di Penteo (ved. θηράσομαι: v. 228 e nota) ed è uno dei temi simbolici più importanti delle *Baccanti*; poco oltre, del resto, Penteo parlerà ancora di «reti» (v. 451). Tuttavia, le principali cacciatrici sono le baccanti, selvagge predatrici sui monti; esse sono presentate come «cagne da caccia» (v. 731 δρομάδες ... κύνες). Sui monti inseguono animali e li divorano, cercando la «gioia delle carni crude» come belve da preda (αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν, v. 139). Nel suo delirio Agave si vanterà poi di essere una «perfetta cacciatrice» (vv. 1203-10). Il rovesciamento di ruolo tra preda e cacciatore agisce anche a livello drammaturgico: Penteo che cattura, caccia, lega nella <

prima parte del dramma, diventerà poi una preda inseguita e scovata (in seguito, nel colmo della follia, Penteo percepirà Dioniso come «bestia», θήρ: ved. v. 922). La dialettica cacciatore/preda s'innesta a sua volta sull'antitesi prigionia/libertà. Penteo vorrebbe stringere, incatenare, ma i suoi avversari gli sfuggono sempre. In nessun momento Penteo riuscirà a reprimere completamente l'attività delle baccanti, e sempre qualcosa gli sfugge: Dioniso ora (in apparenza) è catturato, ma le sue seguaci sono fuggite (vv. 443-6); Dioniso ha porto le mani ai lacci, ma quelli delle seguaci sono stati sciolti (vv. 447-8).

438. οἰνωπὸν: «colore del vino», un epiteto di derivazione omerica, applicato al colore cangiante del mare, si riferisce qui al colorito vermiglio delle guance dello Straniero (o piuttosto, della maschera teatrale); l'aggettivo è usato talvolta per descrivere l'incarnato tipico delle fanciulle e dei giovinetti (cfr. Euripide, *Cretes*, fr. 7, 1 Cozzoli; Teocrito, 22, 40; Sofocle, *Oed. tyr.* 211 οἰνῶπα βάκχον, riferito a Dioniso); anche questo tratto serve a richiamare l'aspetto androgino con cui Dioniso si mostra al re.

439. γελῶν: è l'ambiguo sorriso con cui il dio sfida e irride i suoi nemici, lo stesso atteggiamento con cui poi Dioniso contempla sereno le follie di Penteo mentre cerca di incatenarlo (vv. 621-2). Poiché gli atteggiamenti del viso non potevano essere colti dal pubblico a causa della maschera, quella raffigurante Dioniso avrà avuto la bocca atteggiata a un sorriso: quello enigmatico, tipico della statuaria arcaica. Ma il sorriso d'infinita superiorità del dio catturato è un elemento che compare nella raffigurazione tradizionale di questa scena: anche in *Hymn. hom. Bacch.* 7, 14, il dio ha lo stesso atteggiamento: ὁ δὲ μειδιάων ἐκάθητο («stava seduto, sorridendo») mentre i pirati cercavano di legarlo. Forse a questo passo s'ispirava Accio nelle sue *Bacchae* (fr. 11 Warmington) *praesens praesto irridens ... nobis stupefactis sese ultro ostentum obtulit.*

446. σκιρτῶσι: «balzano»: è il verbo che descrive la danza dionisiaca, fatta di grandi salti e movimenti violenti, giravolte e moto sfrenato del capo; con una corsa indiavolata sono presentate le baccanti che balzano per monti e precipizi, sembrano uccelli in volo (v. 748 χοροῦσι δ' ὥστ' ὄρνιθες ἀρθεῖσαι δρόμῳ), o colombe (v. 1090 ἦξαν πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἥσσονες); σκιρτῶσι si dice anche dei puledri in corsa, e del resto le menadi sono immaginate come puledre (ved. v. 1056). I legami delle menadi si sono sciolti da soli, mentre i chiavistelli delle porte si aprivano; anche questi due miracoli appartengono a una tipologia tradizionale che configura l'intervento della divinità, che misteriosamente entra ed esce invisibile dai luoghi: cfr. Callimaco, *Apoll.* 3 sgg.; Apollonio Rodio, IV 41. Qualcosa della forza divina è penetrato in loro: anche in *Hymn. hom. Bacch.* 7, 12-4 i legami si sciolgono da soli dai polsi di Dioniso rapito.

449. ἥκει: la Guardia, dopo avere descritto stupefatta i miracoli di Dioniso, ripete inconsapevolmente la parola con cui il dio aveva aperto il dramma (ἥκω, «sono giunto qui»), ed è un caso di ambiguità tragica perché Dioniso è davvero presente davanti a lui, mentre la Guardia pronuncia queste parole senza immaginare chi sia. Dioniso è proprio arrivato e tra breve lo dimostrerà.

451. μέθεσθε χειρῶν τοῦδ': è una generale tendenza degli editori adottare la correzione μέθεσθε (Burges) in luogo di μαίνεσθε di LP; conservando invece il testo dei manoscritti, la scena procederebbe così: «Siete pazzi! (cioè: questi fatti non sono miracolosi). Ora che i legami miei (τοῦδε deittico, additando sé stesso) gli serrano le mani, non sarà in grado di fuggire». Il μαίνεσθε di LP potrebbe essere efficace appunto in questo contesto: Penteo sbigottito rifiuta di credere ai prodigi che gli vengono raccontati dalla Guardia e respinge la sua esortazione a considerare Dioniso un dio, pensando che attorno a lui tutti siano pazzi a partire da Cadmo e Tiresia, per passare dal Coro e arrivare all'ultimo interlocutore. Le difficoltà per accettare il testo dei codici sono però varie: dal punto di vista sintattico, in tal caso la particella γάρ è molto ritardata, slittando in quinta posizione nella frase, e questo è irregolare; inoltre, se la Guardia conduce Dioniso legato (come sembra di dedurre dal v. 437), mentre in seguito evidentemente le sue mani sono libere, ci si aspetterebbe un momento in cui gli vengano sciolti i legami, anche se ciò può avvenire come atto scenico senza bisogno che sia sostenuto da una battuta. L'imperativo μέθεσθε, anche dal punto di vista della resa scenica, può essere più adeguato: sono le prime parole, sprezzanti, di un re davanti a un prigioniero trascinato sulla scena: allo stesso modo Creonte si rivolge ad Antigone condotta davanti a lui (Sofocle, *Ant.* 446).

453-9. Penteo – osserva Kott 1973, p. 237 – squadra lo Straniero come uno sceriffo dell'Arizona degli anni Settanta cui si presentasse un barbuto guru che ha invaso la città con una squadra di sbrindellate ragazze.

453. ἄμορφος: nuovamente, e questa volta ironicamente, si ripropone il tema della forma, che già all'inizio del dramma aveva caratterizzato la comparsa di Dioniso (ved. v. 4 e nota). Una pura forma è Dioniso, di cui Penteo è infinitamente lontano dal cogliere l'essenza: è un corpo che egli esamina con un'arroganza accurata e diffidente, spiando ogni dettaglio che lo aiuti a individuare l'identità di quell'uomo. È maniacale l'ossessione con cui il re si fissa sull'aspetto del viso e del corpo del rivale. Eccolo passarne in rassegna, parte per parte, la μορφή: occhi seducenti, boccoli fluenti che scendono sino alle guance e ispirano desiderio erotico, pelle candida, come una donna: un discorso ambiguo. L'ironia di Penteo verso l'aspetto femmineo del suo prigioniero è in primo luogo quella dell'uomo virile che contempla con sprezzan-

te superiorità la mollezza orientale del suo avversario (un tema tipico della ideologia razziale greca). È però anche un dato di fatto che i sacerdoti di culti orientali (come ad esempio gli evirati Γάλλοι di Cibele) accentuassero l'aspetto bisessuale della loro figura. Ma c'è forse di più. Sembra agire in modo sotterraneo una certa morbosa attenzione, quasi una repressa attrazione da parte di Penteo, verso l'efebo che gli sta di fronte. Questo prelude a uno sviluppo fondamentale nella psicologia del re: l'inquietudine con cui scruta il suo rivale per deriderne i tratti effeminati si manifesterà apertamente quando Penteo stesso osserverà compiaciuto il proprio "io" femminile, e le vesti con cui si è mascherato. Ancora, l'attenzione del re si sofferma in particolare sulla testa del suo prigioniero, quella stessa testa che poco sopra (v. 241) egli proclamava di voler decapitare o impiccare: un'ironia tragica, dato che alla fine sarà proprio la testa di Penteo a essere staccata dal corpo, e la madre delirante si soffermerà a lungo nella descrizione del capo che porta in mano.

456. πόθου πλέως: un'espressione ambivalente. Desiderio da parte di chi? Delle donne, certo, in primo luogo (v. 454), che questo bel giovane seduce con il suo aspetto affascinante. Del resto, l'idea che ossessionava Penteo era che le donne di Tebe si fossero appartate sui monti sotto gli abeti per praticare il libero amore; ma il desiderio, più ambiguamente, è anche quello del re stesso, che con queste parole rivela la sua nascosta natura bisessuale. E forse, senza esserne consapevole, questo desiderio agisce nell'anima di Penteo.

457. λευκὴν δὲ χροιάν: la carnagione chiara in un adulto è sospetta perché segnala in lui un estraneo che non condivide il buon uso del corpo a cui si conforma il modello ginnico e militare del cittadino. La pelle bianca è tipica delle donne o di persone effeminate (Platone, *Resp.* 556d; Aristofane, *Vesp.* 1413). L'atteggiamento di Penteo nei confronti di questo corpo diverso dalla norma, il cui aspetto è dissimile da quello che dovrebbe qualificare un uomo perbene, oscilla tra una rassicurante sensazione di superiorità e l'inquietudine di chi, percependo una forma differente, intuisce che chi la esibisce appartiene a un modo di vivere diverso e, nel caso dello Straniero, potenzialmente perturbante. Nelle *Nuvole* di Aristofane (ved. v. 103) i filosofi, uomini diversi e inquietanti, sono ὠχριῶντας, «facce pallide»: ved. Guidorizzi 1999, pp. 190-2.

458. ὑπὸ σκιᾶς: non la palestra dove si esercitano i cittadini all'aperto (ἡλίου βολαῖσιν), o la piazza dove la gente perbene si fa vedere e neppure il campo di battaglia, ma l'ombra, i luoghi appartati, il buio, dove si compiono riti segreti ma anche (nei sospetti di Penteo) dove avvengono cose immorali, sono una delle ossessioni del re: ved. vv. 218-9; 485-7.

462-3. τὸν ἀνθεμώδη ... κύκλῳ: come osserva Segal 1982, p. 102, in questo scambio di battute si rivela immediatamente il baratro che

divide la mentalità del re, che vuole chiudere e imprigionare (δεῖν: vv. 439, 504 e 505; κἄδησας: v. 444; δεσμά: v. 447), dalla libertà dionisiaca che spezza le barriere e vuole ricondurre l'uomo all'abbraccio della natura: Dioniso parla di monti e prati fioriti, Penteo di mura che delimitano una città. τὸν ἀνθεμώδη Τμῶλον: che una montagna sia piena di fiori è un elemento poetico; ma forse l'epiteto ha qualche risvolto rituale e iniziatico che poteva essere noto al pubblico di Euripide, se si pensa ai «prati fioriti» (λειμῶνας ἀνθεμώδεις) in rapporto agli iniziati di Iacco in Aristofane, *Ran.* 449.

466. αὐτός μ' εἰσέβησ': assolutamente preferibile il testo del Papiro Antinoupolis 24 αὐτός μ' anziché quello dei codici ἡμᾶς. Lo Straniero afferma di essere stato iniziato direttamente dal dio, il che conferisce una speciale autorità ai suoi riti: μ' εἰσέβησ' (lett. «introdusse») può sottintendere "in Grecia", o meglio ancora "nei riti".

467. Ζεὺς ... θεούς: il verso esprime sarcasmo; il diaframma è tra < ἐκεῖ ed ἐνθάδε (v. 468). Lo scambio di battute è tutto giocato su avverbi di vicinanza e lontananza (ἐντεῦθεν, v. 464; πόθεν, v. 465), segno dell'alterità che divide i due personaggi e anche della distanza culturale tra la religiosità greca e quella orientale. Il pubblico ateniese aveva certo presente una serie di nuovi dèi, ad esempio Sabazio, che venivano propagandati ad Atene da sacerdoti girovaghi come lo Straniero delle *Baccanti*. Scherzare con questi argomenti poteva costare caro ad Atene (lo dimostra il caso di Socrate), davanti all'onda delle superstizioni popolari; questo non ha niente a che vedere con la dialettica religiosa tradizionale, in cui i vecchi dèi sono i Titani e le Erinni e i nuovi sono gli Olimpici (ad es. i νεώτεροι θεοί di Eschilo, in *Eum.* 162, in cui le Erinni criticano l'operato della generazione divina a cui Apollo appartiene). Che il problema fermentasse nell'opinione pubblica lo dimostrano gli scherzi sulle nuove divinità introdotte dai filosofi vicini a Socrate, presentati come una banda di atei, nelle *Nuvole* di Aristofane (vv. 358-411).

469. νύκτωρ σ' ἢ κατ' ὄμμ': propriamente, «di notte», vale a dire «in sogno»: ved. anche Roux 1972, p. 411; Euripide, *Andr.* 1064, 1117 e inoltre Platone, *Leg.* 909e: «Molti culti di dèi furono fondati in seguito a incontri in sogno con esseri soprannaturali». Gli dèi si manifestavano normalmente attraverso sogni e visioni (idea peraltro già omerica, a partire dal «sogno funesto», οὖλος Ὄνειρος, di Omero, *Il.* II 1-34) e continuarono a farlo anche nella realtà dei sognatori comuni: Artemidoro, I 5; II 33-7. Anche in epoca successiva, sino alla tarda antichità, le testimonianze di atti rituali imposti da una visione onirica sono numerosi: per le rivelazioni oniriche ved. Guidorizzi 2013, pp. 39-58. ἠνάγκασεν: chiunque entri a contatto con il dio è soggetto ad ἀνάγκη, la forza inevitabile della volontà divina che obbliga un mortale a seguirla (detto però da Penteo con un filo di ironia, dato

che egli non crede affatto che quella dello Straniero sia stata un'esperienza religiosa autentica). Come osserva Vernant 1991, p. 233, questa domanda, come la risposta di Dioniso al verso seguente, sposta la questione e si colloca al di fuori delle certezze sensoriali di Penteo. La risposta, molto ambigua, di Dioniso, è «mostrandosi veramente alla tua vista», in un'epifania del tutto reale, dato che l'artefice dei misteri è proprio lì, davanti a Penteo, anche se costui non se ne avvede. Lo Straniero "vede" Dioniso (cioè sé stesso) e lo sguardo viene ricambiato, come in un gioco di specchi. Penteo dal canto suo non vede Dioniso, ma solo la sua maschera, in forma di Straniero: insomma, vede meno. A una vista moltiplicata si contrappone una vista limitata. In seguito, con un gioco di ribaltamenti, in preda alla follia dionisiaca, Penteo vedrà di più, ma sempre erroneamente: quando affermerà di scorgere due soli e raddoppiate le porte di Tebe (vv. 918-9).

470. ὄργια: il termine identifica: a) gli oggetti sacri che erano conservati in un recipiente (la *cista mystica*) per celarli agli sguardi profani e rivelarli agli iniziati. Nel caso dei culti misterici di Dioniso, in epoca ellenistica, un elenco di tali oggetti è offerto da autori cristiani, che non erano vincolati al segreto: si trattava dei *crepundia* di Dioniso bambino (una palla, uno specchio, degli astragali, un rombo); b) l'insieme degli atti di un rituale segreto, che consisteva essenzialmente di azioni (danze o sacrifici), di parole sacre da imparare a pronunziare, di oggetti o scene mimate da contemplare: *Etym. Magn.*, s.v. ὄργια τὰ μυστήρια; Servio, *ad Aen.* IV 302 *orgia apud Graecos sacra omnia, sed abusiue sacra Liberi*. In questo caso il verbo δίδωσιν indica oggetti concreti di cui Penteo vuole conoscere l'aspetto (ἰδέαν) e che si potevano mostrare solo ai fedeli, al termine dell'iniziazione. Prima Penteo vuole conoscere quali sono gli oggetti sacri, poi s'informa sui modi in cui si celebrano i riti, usando il verbo che normalmente identifica l'atto sacrificale, θύω. <

471. ὄργι' ... ἰδέαν: il re vuole conoscere cose vietate, sapere quale spettacolo si celebra davanti agli iniziati durante i rituali. Un primo sintomo della curiosità di Penteo verso il mondo segreto del dionisismo: infine, la sua curiosità lo spingerà a travestirsi da baccante e a salire verso il monte: lo stimolo che lo condurrà a questo sarà la pulsione a "vedere" le baccanti (811-4). Qui ἰδέα equivale a εἶδος, «aspetto, forma visibile», ed è una parola prosastica usata eccezionalmente nel linguaggio tragico (Dodds 1960, p. 137). Sulla nozione dei riti misterici come forma superiore di conoscenza, ved. v. 74 e nota.

475. ἐκιβδήλευσας: il verbo κιβδηλεύειν significa «falsificare la moneta»; la metafora sembra derivare dalla lingua attica parlata (la stessa ritorna in *Med.* 516, *El.* 550, *Hipp.* 616).

477. σαφῶς: infatti il seguace di culti estatici sperimenta chiaramente e concretamente, come se lo vedesse, la presenza del dio che venera.

Una sensazione estatica è descritta nei *Discorsi sacri* di Elio Aristide, in uno dei suoi incontri visionari con Asclepio: «Sembrava di toccarlo, quasi si aveva la sensazione che il dio fosse lì di persona. Si stava tra il sonno e la veglia, si voleva aprire gli occhi ma si temeva che il dio si allontanasse troppo presto, si ascoltavano cose ora come in sogno ora come in stato di veglia … quale uomo potrebbe raccontare con parole questa esperienza? Ma chiunque l'ha provata è partecipe della mia emozione e riconosce questo stato d'animo» (48, 32).

478. ὁποῖος ἦθελ': Penteo vuole conoscere l'aspetto preciso del dio e, come gli accade spesso nel dramma, sembra essere ossessionato dall'idea dello spiare, oltre che del riportare ogni cosa alla sua sensazione personale; tuttavia, Dioniso sempre gli sfugge. Il riferimento, abbastanza ironico nella bocca dello Straniero, è alle capacità metamorfiche e illusionistiche del dio, che tra non molto ingannerà Penteo facendo balenare davanti ai suoi occhi cose inesistenti; del resto, quello che sta agendo sulla scena è un Dioniso mascherato, che ha mutato la sua forma, μορφή, da divina in umana (ved. v. 4). In seguito sembrerà rivelarsi a Penteo ormai folle in forma di toro (v. 920).

479. παρωχέτευσας: lett. «devii l'acqua da un canale all'altro», è usato qui in senso metaforico; cfr. Suda, s.v. παροχετεύει. ἀπὸ ἑτέρου ὑδρηγοῦ εἰς ἕτερον ἐπιβάλλει, ἢ μεταφέρει τὸ ὕδωρ.

483-4. φρονοῦσι … διάφοροι: non c'è da attendersi altro da Penteo; egli esprime l'opinione di un cittadino ateniese medio nei confronti dei non-Greci (ved. ad es. Erodoto, I 60, 3). Anche Giasone rinfaccia con sufficienza la stessa cosa a Medea, una barbara che può solo dirsi onorata di essersi trasferita in Grecia (Euripide, *Med.* 536-41). La risposta dello Straniero riflette il dibattito sul relativismo delle leggi, che le storie di Erodoto molte volte mettono in evidenza: ved. in particolare III 38, 1: «se qualcuno chiedesse a tutti gli uomini di scegliere quale sia la legge (νόμος) migliore tra tutte, dopo avere riflettuto, ciascuno sceglierebbe la propria». Cfr. anche Euripide, *Iph. Aul.* 558-9 διάφοροι δὲ φύσεις βροτῶν, / διάφοροι δὲ τρόποι («differenti sono le nature degli uomini, differenti i costumi»).

487. ἐς γυναῖκας … σαθρόν: la tenebra notturna era lo spazio privilegiato per culti misterici e per rituali iniziatici. Dioniso stesso era talora invocato come «notturno» (Νυκτέλιος) e i suoi riti avvenivano in feste notturne, illuminate da fiaccole (ved. v. 862 παννυχίοις χοροῖς): a Delfi le *Daidaphoria*, le «feste delle fiaccole», a Pellene le *Lampteria*, le «feste dei lumi» (cfr. Pausania, VII 23, 7); altri casi di un Dioniso notturno sono citati da Plutarco (*de Iside et Osiride* 364f; *Quaestiones conuiuales* 672a; *Quaestiones Romanae* 291a). Per quanto riguarda le insinuazioni di Penteo, esse non sono del tutto prive di fondamento. Queste feste, aperte alla partecipazione di donne che erano normalmente segregate, potevano favorire convegni amorosi clandestini, <

come quelli di cui parla lo stesso Euripide proprio a proposito delle feste notturne di Delfi in onore di Dioniso (*Ion* 550-5), durante le quali Xuto ricorda di essersi congiunto con qualche ragazza Βακχίου πρὸς ἡδοναῖς. Aristofane (*Ach.* 264-5) definisce scherzosamente, ma non senza un fondo di verità, Bacco «nottivago adultero amatore di fanciulli», νυκτοπεριπλάνη / τε μοιχὲ παιδεραστά. E del resto «Cipride, per sua natura, ama l'oscurità, la luce costringe a essere casti» (ἡ γὰρ Κύπρις πέφυκε τῷ σκότῳ φίλη, / τὸ φῶς δ' ἀνάγκην προστίθησι σωφρονεῖν: così Euripide nel *Meleagro*, fr. 524 Kannicht).

494. τῷ θεῷ ... τρέφω: gli adepti di Dioniso tengono lunghi i capelli per poterli scrollare liberi nell'aria durante le danze (la baccante τρυφερόν ⟨τε⟩ πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων, «rovescia alti nel vento i delicati capelli», v. 150). Ma la consacrazione della chioma a qualche divinità o all'anima di defunti è uno degli schemi votivi più frequenti: cfr. *Il.* XXIII 142 (la chioma di Achille consacrata al fiume Spercheo e poi offerta all'anima di Patroclo durante i giochi funebri, τὴν ῥα Σπερχειῷ ποταμῷ τρέφε τηλεθόωσαν); Eschilo, *Choeph.* 6 (la chioma di Oreste offerta sulla tomba del padre). Naturalmente l'offerta della chioma e il suo taglio hanno a che vedere con riti iniziatici, e anche i riti funerari sono riti di passaggio. È possibile che queste due battute segnalino azioni sceniche compiute da Penteo: fare l'atto di recidere con la spada i capelli del suo rivale e cercare di strappargli dalle mani il tirso, mentre lo Straniero se ne ritrae. Atti di sopraffazione fisica sono poco frequenti, all'interno delle convenzioni del teatro tragico, ma non esclusi (al contrario di quello che avviene nella commedia, dove spesso si viene alle mani): cfr. ad es. Sofocle, *Oed. Col.* 826-35. Si tratta però di vane minacce da parte di Penteo, di quelle che caratterizzano le velleitarie forme di violenza del re nei confronti del suo rivale. <

496. Διονύσου: l'uso del genitivo nei manoscritti si spiega bene come possessivo: «quello che cresco è di Dioniso, appartiene a Dioniso, quindi né tu né io possiamo tagliarlo» (Dodds 1960); la correzione di Collmann nel dativo Διονύσῳ adottata da vari editori, tra cui Diggle 1994a, non è quindi indispensabile.

501. οὐ γὰρ φανερὸς ... ἐμοῖς: è ancora un'ironia tragica: Dioniso è proprio lì davanti ai suoi occhi, ma Penteo non se ne accorge (ved. la nota al v. 469). È la prima manifestazione di un dato che sempre caratterizzerà il re nel corso della tragedia: la deformazione dello sguardo, per eccesso o per difetto, la sua incapacità di misurare con gli occhi la realtà delle cose, offuscato com'è dalla follia che Dioniso gli infonde e dai propri pregiudizi. Egli vede di più (due soli, al v. 918), oppure di meno, come qui, o in modo deformato come quando s'illude di legare lo Straniero alla greppia, e non si accorge che sta legando un toro (vv. 616-22), o infine quando non riesce a scorge-

re il gruppo delle baccanti che pure stanno cantando vicino a lui (v. 1060). L'ultima cosa che vedrà in vita sua è pure uno sguardo deformato dalla follia in cui si riflette la sua stessa follia: gli occhi stravolti di sua madre Agave che sta per farlo a pezzi (vv. 1122-3). Il καί con cui Penteo inizia la sua risposta ha un tono strafottente: spesso esprime ironia o sorpresa davanti a un'affermazione che si ritiene impossibile (Denniston 1966, p. 310).

504. σωφρονῶν οὐ σώφροσιν: il nesso etimologico è uno dei vari momenti in cui Dioniso gioca ironicamente con le parole per ingannare e deridere il suo nemico (ad es. v. 913). L'atto di legare Dioniso, malgrado le minacce di Penteo, non avviene sulla scena: tenterà poi di farlo, di sua mano, Penteo nelle stalle, legando invece un toro (vv. 618-9). Il discorso del contrasto tra ragione e stoltezza è uno dei temi fondamentali del dramma: ved. vv. 196, 268-9, 332. Quanto alla σωφροσύνη, essa consiste dell'adorare Dioniso, e questo verrà poi proclamato alla fine del dramma sia dal Messaggero (v. 1150) che da Dioniso stesso (v. 1341), le cui parole suonano qui come un avvertimento. Dal canto suo, Agave quando sta per smembrare il figlio «non pensa ciò che è giusto pensare» (οὐ φρονοῦσ' ἃ χρὴ φρονεῖν, v. 1123). Penteo (v. 505) non ribatte nulla, sul punto della σωφροσύνη, e si appella, rudemente, alla legge del più forte (κυριώτερος), da vero tiranno.

506. οὐκ οἶσθ' ... οὐδ' ὅστις εἶ: con queste parole beffardamente minacciose, Dioniso apre uno spiraglio sull'illusorietà con cui Penteo vive la propria massiccia e un po' stolida sicurezza di sé, preludendo alla sua successiva e devastante crisi d'identità, che farà di lui un folle travestito da menade. ὅ τι ζῇς: un passo controverso. Il senso del testo trasmesso dai manoscritti non è del tutto chiaro, e infatti su questo punto si registrano vari interventi testuali e taluni (tra cui Diggle 1994a) lo ritengono decisamente corrotto. La correzione accettata da Dodds 1960, p. 141 e sostenuta con validi argomenti paleografici da Roux 1972, p. 422, è semplice e soddisfacente, forse anche troppo: ὅ τι φῄς, «tu non sai che cosa stai dicendo», con la variante più espressiva, ma anche più arbitraria, ὃ βάζεις (Cobet): «che cosa stai dicendo» («cianciando»?); si ripeterebbe così il concetto già espresso da Tiresia (v. 358). La seconda linea interpretativa tende invece a conservare il verbo vivere, e in particolare a intendere «perché vivi», o «come vivi»: ad esempio ἐφ' ᾧ ζῇς (Willink) oppure ὅπῃ ζῇς (Collard). Il testo di LP (qui conservato) è invece difeso da Seaford 1996, che interpreta però «tu non sai nemmeno di vivere», e cioè sei del tutto inconsapevole del tuo stato. Dioniso vuol dire, sostanzialmente, "tu non sai di che genere è la tua vita", cioè "tu pensi di essere una persona e invece sei un altro", ed è questa una delle tante espressioni con cui i personaggi delle *Baccanti* sottolineano la pochezza della conoscenza umana davanti al divino: ved. ad es. v. 200 e nota. All'incirca

con le stesse parole Tiresia apostrofava Edipo in *Oed. tyr.* 413-5, ed è possibile che Euripide, nel fare risaltare la cecità di Penteo, avesse in mente quel famoso passo: «tu hai gli occhi ma non vedi a che punto di sciagura sei, né dove vivi né tra chi abiti. Forse sai da chi vieni?» (σὺ καὶ δέδορκας κοὐ βλέπεις ἵν' εἶ κακοῦ / οὐδ' ἔνθα ναίεις οὐδ' ὅτων οἰκεῖς μέτα; / ἆρ' οἶσθ' ἀφ' ὧν εἶ;).

508. ἐνδυστυχῆσαι τοὔνομ': Penteo è l'uomo del dolore (πένθος): qui Dioniso rende esplicita l'etimologia che Tiresia aveva implicitamente anticipato nel primo episodio (v. 367). Secondo Kerényi 2010, pp. 84-5, per un processo caratteristico della psicologia religiosa questo "uomo della sofferenza" era in origine il dio stesso, il dio che soffre, muore ma poi trionfa: «Il dolore, che il nome Penteo porta in sé, appartiene alla preistoria della tragedia greca».

513. δούπου ... κτύπου: le parole infastidite di Penteo lasciano intendere che nel frattempo il Coro ha ripreso a tamburellare (δούπου τοῦδε), preparando il canto che seguirà. A ciò fanno seguito ancora due espressioni derivate dalla violenta volontà di potere del personaggio: le baccanti finiranno schiave, saranno strappate a Dioniso per divenire personale proprietà del re. Ricondurre le donne ai telai (ossia, tra l'altro, a una funzione produttiva oltre che subordinata) è una delle ossessioni che animano il comportamento di Penteo, il quale vede in questo il ristabilimento completo del buon ordine civico. La sua indignazione nasce, già al suo comparire sulla scena, dal fatto che le donne di Tebe hanno lasciato le case (v. 217) e Penteo lì le vorrebbe ricondurre. Qui però Penteo non parla delle donne tebane, ma delle menadi straniere, che non godono di alcuna protezione civile e di cui egli potrebbe legittimamente impadronirsi come prede di guerra per renderle schiave. Del resto, è caratteristico del tiranno da tragedia considerare gli altri in termini di servitù e sottomissione (ved. v. 803 e nota). <

516. ἄποιν' ὑβρισμάτων: ἄποινα è una parola molto antica: il prezzo che si paga per un corpo o una persona (a partire da *Il.* I 13 ἀπερείσι' ἄποινα, il «riscatto immenso» di Crise per la figlia) o anche per una colpa commessa verso qualcuno; di qui la metafora che vi debba essere anche un risarcimento per la tracotanza come ὕβρεως ἄποινα in Eschilo, *Pers.* 808.

518. κεῖνον ... ἄγεις: un doppio senso, giocato sul travestimento di Dioniso e sull'impossibilità di Penteo di comprendere la vera natura dell'essere che gli sta davanti. Dioniso e lo Straniero infatti sono la stessa identità e il pubblico (ma non Penteo) ne è consapevole.

519-75. *Secondo stasimo.* Il canto del Coro collega tematicamente il primo al secondo episodio: da un lato prosegue in termini lirici il conflitto tra Dioniso e Penteo, contrapponendo la natura divina del primo a quella ctonia del secondo, figlio di una stirpe di serpenti; dall'altro, <

contiene l'invocazione al dio (che assume la forma di un inno rituale, un «canto di chiamata», ὕμνος κλητικός) perché si manifesti e punisca l'empietà di Penteo, preludendo alla scena seguente, durante la quale Dioniso sopraggiunge a esaudire la preghiera dei suoi fedeli dopo avere devastato la reggia di Penteo. Il corale comporta anche una serie di dislocazioni spaziali: dalla fonte tebana dove Dioniso fu lavato, al mondo oscuro della violenza, dei serpenti e della prepotenza di Penteo, si apre poi verso orizzonti più liberi, verso la serenità gioiosa dell'Olimpo, dove gli dèi danzano, e verso gli spazi della Pieria, dove Orfeo canta ammaliando la natura (un omaggio, questo, al pubblico macedone).

519. Ἀχελῴου: l'Acheloo, oggi Aspropotamos, è il principale fiume della Grecia continentale e scorre tra l'Etolia e l'Acarnania: perciò poteva essere definito «padre» delle sorgenti (come dice lo scolio a *Il.* XXI 195: «l'Acheloo è fonte di tutti gli altri corsi d'acqua»), tra le quali la tebana Dirce, che la tradizione mitografica seguita da Euripide (verosimilmente legata a racconti locali) indica come la fonte in cui Dioniso fu lavato dopo essere stato estratto dal grembo carbonizzato della madre e prima di essere posto in gestazione artificiale nella coscia del padre (ved. anche le note ai vv. 93/4-5 e 96-8). Così Zeus, adottando Dioniso come figlio divino, lo purifica due volte, prima attraverso il fuoco del fulmine, poi attraverso l'acqua, e infine lo presenta al mondo attribuendogli il nome di «Ditirambo» (v. 526). Questi versi riproducono dunque una serie di atti collegati a riti di nascita e di adozione; il «fuoco divino» (v. 523/4) riflette l'idea di un rito purificatorio del neonato attraverso il simbolismo del fuoco, come quello che nell'Atene dell'epoca classica era la ἀμφιδρόμια («corsa attorno» al focolare) che il padre compiva al momento dell'imposizione del nome, quando il piccolo aveva dieci giorni di vita (Aristofane, *Lys.* 757; scolio a Platone, *Theaet.* 160e). <

520. εὐπάρθενε Δίρκα: una fonte può essere facilmente definita «vergine» per la purezza dell'acqua, e del resto vergini sono varie fonti associate a ninfe, come Aretusa e Ciane. L'attributo εὐπάρθενος può avere un doppio significato, soggettivo e oggettivo, come generalmente i composti in εὐ- (ad es. εὔπαις, «che ha dei bei figli», oppure «che è un bel fanciullo»): «che genera belle vergini» (le ragazze tebane), oppure «che è una bella vergine». Sebbene Dirce fosse una donna sposata, quando fu gettata nella fonte che da lei prese nome, l'epiteto si può intendere come genericamente esornativo, e non pertinente al mito.

526. Διθύραμβ': il significato della parola Ditirambo è oscuro: si è tentato di connetterla con la radice *amb-*, «passo», sicché *iambos* sarebbe un «passo a due tempi», *triambos* un «passo a tre tempi», *dithyrambos* un «passo a quattro tempi» (cfr. W. Brandenstein, «Indogermanische Forschungen» LIV 1956, pp. 34-8), oppure con un ipotetico «Signore

delle tombe» in relazione al frigio *diothrera*, «tomba»; gli antichi avevano coniato l'etimologia δὶς θύραζε βεβεκώς, «colui che è uscito due volte dal grembo materno» (*Etym. Magn.*, s.v.). Primariamente, il ditirambo appare essere una forma di danza e di musica che accompagnava il sacrificio dionisiaco, e forse, in particolare, la celebrazione della nascita del dio (come suggerisce Platone, *Leg.* 700b): la prima attestazione è in Archiloco, dove designa un canto in onore del dio; che il ditirambo fosse all'origine della tragedia è la ben nota teoria di Aristotele (*Poet.* 1449a). Talvolta, come in questo caso, la parola viene impiegata come epiclesi del dio stesso (cfr. anche Pratina, fr. 3 Snell). Ved. Kerényi 2010, pp. 206-9; G. Ieranò, *Il Ditirambo di Dioniso*, Roma-Pisa 1997.

528. ἀναφαίνω: è un verbo che appartiene al vocabolario dell'iniziazione misterica, alla fine della quale si mostravano agli iniziati gli oggetti sacri (Roux 1972, p. 428). Sempre alla stessa sfera attiene il verbo ὀνομάζειν (v. 529): è il nome del dio che viene rivelato ai fedeli (in questo caso i Tebani) perché lo invochino durante i sacrifici.

537. οἷαν οἷαν ὀργὰν: il verso non ha corrispondente metrico all'inizio della strofe: perciò, o è caduto un verso prima del v. 519, oppure si tratta di un'interpolazione, di cui però non si riesce a spiegare l'origine. Si può anche considerare un *colon extra metrum* (ved. Appendice metrica, p. 283): questo sistemerebbe bene il significato del passo (come oggetto di ἀναφαίνει).

540-1. Πενθεύς ... χθόνιος: il padre di Penteo era Echione, ossia «uomo serpente», da cui l'allusione del Coro: Penteo eredita dal padre la natura ctonia delle serpi. Il serpente peraltro è una tipica bestia doppia: mostruosa e divina nello stesso tempo; radicato in una dimensione sotterranea, esso era fondamentalmente collegato, in Grecia, ai culti eroici; ma persino Zeus era venerato in forma serpentina come Zeus Meilichios. Se qui il Coro intende insistere sul carattere impuro del serpente, connesso con la sfera della morte (si diceva persino che i serpenti nascessero dalle ossa dei morti: cfr. Eliano, *Nat. anim.* I 51), è anche vero che nello stesso Dioniso è ambiguamente presente questa doppia natura: le menadi manipolano serpi; anch'egli fu incoronato con serpenti nel momento della nascita (v. 101), e come serpente è invocato dalle sue seguaci (v. 1018/9). Il Coro sottolinea la natura ctonia di Penteo; tuttavia egli ha anche un'altra natura, olimpica, dato che i suoi nonni, Cadmo e Armonia, sono imparentati con gli dèi (Armonia è figlia di Ares) e destinati a essere immortali. Del resto, se il Coro insiste sulla nascita irregolare di Echione (dalla terra), irregolare in altro modo fu anche la nascita di Dioniso dalla coscia di Zeus. Così i due cugini si collocano in sfere contrapposte: l'alto (gli dèi) e il basso (il profondo della terra, i serpenti). <

543/4. γίγαντ' ἀντίπαλον θεοῖς: come Penteo, figlio del serpente, anche i Giganti erano di origine ctonia, essendo nati da Gaia fecondata <

dalle gocce di sangue sprizzate dal membro di Urano evirato dal figlio Crono (cfr. Esiodo, *Theog.* 183-5). Eccessivi e mostruosi pure nell'aspetto (erano di grandezza smisurata e avevano scaglie di serpente al posto dei piedi: Apollodoro, I 6, 1), essi sono tradizionalmente indicati come paradigma di una violenza empia, che osa sfidare l'ordine stabilito dagli dèi. Il riferimento allude inoltre alla lotta tra Dioniso e i Giganti, nell'ambito della sfida che essi mossero a tutti gli dèi: in quell'occasione Dioniso uccise il gigante Eurito infilzandolo con il tirso (Apollodoro, I 6, 2).

550. ἐσορᾷς: l'invocazione indignata è sottolineata dalla forma interrogativa; la stessa struttura si trova all'inizio del primo stasimo, in un momento in cui non c'era ancora niente da vedere, perché l'empietà di Penteo si era limitata sino a quel momento alle sue parole ingiuriose, e di conseguenza l'invocazione agli dèi era relativa ai discorsi folli ed empi del re (ved. v. 373 ἀίεις).

551. σοὺς προφήτας: una sorta di missionari che divulgano il culto del dio e parlano in nome suo alla gente, cercando di raccogliere adepti, come appunto lo Straniero sta facendo a Tebe; per quest'uso ved. ad es. Aristofane, *Au.* 972 ἐμῶν ἐπέων ... προφήτης («interprete delle mie parole»); Pindaro, fr. 150 Snell – Maehler μαντεύεο Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγώ («sii ispirata, Musa, e io tradurrò le tue parole»). Naturalmente, il pubblico è in grado di decifrare l'ambiguità: il Coro infatti si sta riferendo a Dioniso in persona, che non ha bisogno di nessuno che interpreti le sue parole.

552. ἐν ἁμίλλαισιν ἀνάγκας: il termine ἀνάγκα (con vocalismo dorico) indica la necessità ineluttabile in cui ci si dibatte invano e, in questo caso con un'espressione un po' solenne, la prigionia a cui lo Straniero è costretto; il valore cosmico di questo concetto è ben rappresentato nella grandiosa e visionaria immagine platonica del «fuso di Ananke» che governa i destini dell'intera umanità (Platone, *Resp.* 616c-617b). Un significato affine a quello espresso qui dalla parola ἀνάγκα è già presente nell'epica: in Omero indica il destino di prigionia, il «giorno della costrizione inevitabile», ἦμαρ ἀναγκαῖον (*Il.* XVI 836), in cui si perde la propria libertà e si cade sotto il potere assoluto di altri; τὸ ἀναγκαῖον è un'espressione colloquiale, per indicare la prigione (ved. Senofonte, *Hist. Gr.* V 4, 8). Lo stesso valore si ripete al v. 643 δεσμοῖς ἦν κατηναγκασμένος.

554. ἄνα: probabilmente è un vocativo, di sapore arcaico, che si conserva in contesti lirici al posto del più regolare ἄναξ in momenti di speciale tensione religiosa, ad es. Sofocle, *Oed. Col.* 1485 Ζεῦ ἄνα. Dioniso è definito ancora ἄναξ ai vv. 602 e 1191b. In alternativa si può intendere ἄνα come un caso di tmesi anastrofica, in rapporto a τινάσσων, «scuotendo in alto» il tirso (il movimento tipico delle menadi, ved. v. 80). Per simili casi, in cui la preposizione segue e non precede il verbo a cui è legata, ved. ad es. Eschilo, *Pers.* 871; Euripide, *Hec.* 504.

556. Νύσας: Nisa è la montagna mitica in cui era ambientata l'in- <
fanzia di Dioniso, allevato dalle ninfe, alle quali era stato affidato da Ermes che l'aveva raccolto dopo la sua nascita dalla coscia di Zeus (così Apollodoro, III 4, 3, che dipende probabilmente da Ferecide, *FGrHist* 3 F 90). Dove si trovasse Nisa era oggetto di discussione erudita: secondo Diodoro Siculo (III 59, 2; 64, 5; 66, 3), in Arabia; Erodoto (II 146, 2) la colloca ancora più in là, in Etiopia, oltre l'Egitto. Geografi e lessicografi antichi come Stefano Bizantino ed Esichio (s.v.) citano rispettivamente dieci e quindici luoghi chiamati Nisa sparsi in tutto il mondo, e persino in India. La discussione sul luogo di nascita di Dioniso si riflette anche in *Hymn. hom. Bacch.* 1 che elenca una serie di luoghi citando il Dracano, Icaro, Nasso, l'Alfeo, Tebe e conclude che nacque appunto a Nisa, oltre l'Egitto. Forse Euripide, in omaggio al suo pubblico macedone, poteva riferirsi al Pangeo, sede di culti dionisiaci (ved. la nota ai vv. 300-1), dato che l'unico riferimento omerico a Dioniso (*Il.* VI 133) lo mette in rapporto con il tracio Licurgo, che inseguì le menadi attraverso il «sacro Niseo», ἠγάθεον Νυσήιον, un luogo che doveva trovarsi all'interno del suo regno.

558/9. κορυφαῖς Κωρυκίαις: l'antro Coricio, dove si tenevano le feste trieteriche delle tiadi di Delfi, si trovava sul Parnaso, sormontato da una duplice cima rocciosa (ved. la nota al v. 306).

561. Ὀρφεύς: Orfeo è una delle figure più ambigue e misteriose <
della mitologia greca. Qui egli appare come il magico cantore tracio, capace di affascinare la natura selvaggia con la lira (in contrapposizione al flauto, strumento dionisiaco). Verosimilmente, questo riferimento va posto ancora in relazione al pubblico macedone, presso il quale aveva speciale vigore il mito (e il culto) orfico. Il Coro tace però l'aspetto più imbarazzante di questa vicenda: la morte di Orfeo fatto a pezzi dalle baccanti, proprio come Penteo, per avere rifiutato i riti dionisiaci. Il richiamo a Orfeo rivela una precisa percezione del nesso tra rituali dionisiaci e orfici, che vengono associati anche in *Hipp.* 953-4 Ὀρφέα τ' ἄνακτ' ἔχων / βάκχευε («sotto la guida di Orfeo, fa' pure il baccante»). I seguaci di Dioniso e quelli di Orfeo erano accostati sulla base della somiglianza di certi tabù rituali e di certi aspetti della loro religiosità misterica (ved. Erodoto, II 81, 2). Nell'Atene dell'epoca di Euripide, questi orfici sembrano da identificare con figure di profeti vaganti non molto diversi quindi da come viene descritto il profeta del tiaso dionisiaco nelle *Baccanti*; di costoro parla con disdegno anche Platone nella *Repubblica* (364e-365a): «essi possiedono una quantità di libri di Museo e di Orfeo ... che usano nei sacrifici per convincere non solo privati cittadini ma anche pubbliche autorità che esistono mezzi atti a purificarsi dalle colpe mediante sacrifici e divertenti ciarlatanerie ... essi chiamano *teletai* ciò che dovrebbe alleviare le nostre pene quaggiù e minacciano terribili castighi

a chi non compie tali sacrifici». Un esempio di questi libri è offerto dalla teogonia orfica scoperta nel Papiro di Derveni.

565-75. I riferimenti geografici presenti in questi versi sono nuovamente un omaggio reso al pubblico macedone, primo destinatario delle *Baccanti* (Dodds 1960, p. 147): si citano sia la vallata della Pieria, dove si svolgevano i festival teatrali istituiti dall'ospite di Euripide, il re Archelao, sia i fiumi Assio (oggi Vardar), cui faceva cenno anche Omero (*Il.* XXI 158, dove è detto κάλλιστον ὕδωρ, «il più bello dei fiumi»), e Ludia (Mavronero).

576-861. *Terzo episodio.* Dal punto di vista drammaturgico l'episodio – la cosiddetta scena dei miracoli – è estremamente variegato; inizia con un canto da fuori scena di Dioniso, seguito da un amebeo tra attore e Coro; dal canto si passa poi alla recitazione nella sticomitia tra Dioniso e Penteo, interrotta dal lungo, fastoso racconto del Messaggero, che occupa la maggior parte dell'episodio (poco meno di cento versi), dopo il quale vi è la svolta decisiva nel dramma, con l'esordio della follia del re. Questo episodio è costruito attorno a due poli drammatici che si giustappongono: i miracoli che avvengono dentro la reggia per opera di Dioniso, descritti dal dio stesso sotto l'aspetto dello Straniero, e quelli che le baccanti compiono sui monti e sono raccontati poco dopo dal Messaggero. Così l'irrazionale, che era stato annunciato dalle parole del Coro nella parodo e poi mimato nella ben ragionata follia di Tiresia e Cadmo, invade ora la scena, irrompendo in vari modi sotto gli occhi degli spettatori. Sono però due forme di follia differenti: quella violenta e cupa di Penteo, isolato nel chiuso della reggia, e quella collettiva e sacra delle menadi, nella libertà della natura montana. Le due linee-forza dell'azione cominciano a convergere: da un lato, l'impossibile e il prodigioso divengono reali, penetrando nell'esperienza sensoriale non solo delle fedeli di Bacco ma anche di spettatori neutrali come il Messaggero e, in trasparenza, il pubblico stesso; dall'altro, i contorni del reale iniziano a confondersi, divengono essi stessi allucinazione o visione, nella «leggera follia» di cui Penteo cade vittima. I fili dell'azione iniziano dunque a tendersi a partire proprio da qui; vi è una *climax* drammatica che dopo la scena dei miracoli inizia dall'alterco tra Dioniso e Penteo, furibondo ma ancora padrone di sé, e prosegue fino all'arrivo del Messaggero, che con il suo meraviglioso racconto (davvero un momento di grande efficacia narrativa) descrive i miracoli e la violenza delle baccanti sul Citerone. La *climax* culmina nel nuovo dialogo tra Dioniso e Penteo, in cui questi manifesta le prime forme della follia che il dio gli ha ispirato, cosicché alla fine dell'episodio il re, che era entrato in scena pieno di rabbia contro lo Straniero, ormai incapace di contenere le forze che premono intorno e soprattutto dentro di lui, abbandona ogni resistenza e si consegna inerme al suo rivale.

576-603. L'episodio si apre con un dialogo lirico tra Dioniso e il Coro. I metri sono prevalentemente dattilico-trocaici; anche il successivo dialogo tra Dioniso rientrato in scena e la corifea si svolge in tetrametri trocaici. L'impiego di questo metro è un elemento arcaicizzante (secondo Aristotele, il tetrametro trocaico era la primitiva forma metrica della tragedia, poi sostituita dal trimetro giambico), che Euripide recupera con una certa estensione nell'ultima fase della sua produzione, soprattutto in momenti di particolare tensione emotiva (ad es. *Ion* 1250 sgg.; *Or.* 729 sgg.; *Iph. Aul.* 317 sgg.). La recitazione, in questo caso, avviene secondo quel particolare timbro che veniva definito παρακαταλογή, ossia uno stadio intermedio tra la parola e il canto, qualcosa di simile al recitativo del melodramma: la παρακαταλογή, accompagnata dal suono del flauto, serviva per "staccare" la scena anche dal punto di vista sonoro. Questa forma d'impostazione vocale non era limitata alla tragedia, ma si trovava anche in altre forme di performance auletica; l'inventore, secondo la tradizione antica, sarebbe stato Archiloco. Poi, all'arrivo di Penteo, il dialogo torna a scorrere in trimetri giambici: sicché la scena dionisiaca risulta ritagliata dal resto della tragedia anche su questo versante.

578-9. τίς ὅδε ... Εὐίου: Dioniso canta da fuori scena (ἀπὸ σκηνῆς); si renderà visibile agli spettatori al v. 604. Ne deriva un κομμός con il Coro che gli risponde dalla scena, di forte intensità lirica. La sintassi frantumata, l'uso insistito dell'anafora, la ripetizione di suoni inarticolati (il grido ἰώ torna sette volte) colorano il canto di una forte tensione patetica, e vogliono riprodurre lo stato di eccitazione visionaria delle baccanti, nella cui bocca, come in un balbettio, si ripetono continuamente le sacre parole che designano il dio: Bromio, Evio, Dioniso. Le indicazioni dei manoscritti non permettono di individuare con certezza la struttura del dialogo, vale a dire se si svolgesse tra Dioniso e i due semicori alternati o se intervenissero tutte e quindici le coreute. Probabilmente i versi 589-90 erano divisi tra la corifea e uno dei due semicori, e il 591 va ancora attribuito alla corifea (quanto meno, l'uso dell'imperativo lo suggerisce); ved. anche Sandys 1903, p. 176. L'integrazione di Wecklein, che al v. 578 itera ὅδε *metri causa*, è adottata da vari editori ma non è necessaria, se si ristabilisce la colometria dei codici: ved. Appendice metrica, p. 284. Per il doppio interrogativo τίς ὅδε, τίς πόθεν nella stessa frase, un elemento di concisione stilistica e nello stesso tempo di eccitazione psicologica, ved. Kühner – Gerth, I, p. 521, 5, e ad es. Sofocle, *Trach.* 421-2 τίς πόθεν μολὼν / σοὶ μαρτυρήσει ταῦτ' ἐμοῦ κλύειν παρών; *Ant.* 401 ἄγεις δὲ τήνδε τῷ τρόπῳ πόθεν λαβών; κέλαδος: indica una forma di rumore confuso e sonoro; le baccanti non hanno ancora ben identificato la voce del dio. Εὐίου: vale a dire, il dio dell'evoè.

585. ⟨σεῖε⟩: l'integrazione di Wilamowitz è inevitabile e certa, sia

per il senso che per il metro. Ἔννοσι πότνια: Enosis o Ennosis < (etimologia incerta) è la personificazione del terremoto: la parola ricorre in composti rituali generalmente riferiti a Poseidone «scuotitore della terra» (ἐνοσίχθων) e come forma isolata nella lingua poetica arcaica (cfr. Esiodo, *Theog.* 681, 849). Non è necessario invocare direttamente Poseidone: Enosis come demone del terremoto è insieme sua raffigurazione concreta (secondo l'arcaica idea che ogni fenomeno reale possieda un suo doppio demonico). Il terremoto rappresenta non solo la punizione del dio per l'empietà di Penteo, ma anche la manifestazione delle forze dionisiache, che esplodono incontenibilmente devastando ogni cosa. Dioniso è per eccellenza la rottura di qualsiasi barriera: sono inutili le mura (v. 654), crolla la reggia, cedono le menti di quelli che si oppongono a lui, si abbandonano alla follia estatica le anime delle baccanti.

591-9. Secondo alcuni commentatori, terremoto e incendio potrebbero essere pure illusioni: come Penteo vaneggia all'interno della reggia, così le baccanti sono vittime di un'allucinazione all'esterno. Nulla, in realtà, accadrebbe (in effetti, in seguito la reggia sembra essere ancora in piedi, vv. 1213-4): in questo caso, si potrebbe dire che Dioniso non mette sossopra uno spazio reale, ma soltanto la mente dei personaggi. È possibile immaginare la scena così, affidandone al pubblico la raffigurazione mentale. Più probabilmente, però, il pubblico aveva sotto gli occhi la rappresentazione di un reale terremoto, che apparteneva al repertorio tipico dei miracoli dionisiaci: esso si verificava anche nel *Licurgo* di Eschilo e in quello di Nevio che ne deriva (frr. 52-4 Warmington); anche Orazio aveva presente un terremoto reale, non un'allucinazione delle baccanti: *tectaque Penthei / disiecta non leni ruina* («la dimora di Penteo distrutta con non lieve rovina»: *Carm.* II 19, 14-5). Siccome poi ricorrono nella scena vari verbi di vedere (vv. 591, 596), è verosimile che si trattasse di una situazione che i personaggi condividevano con il pubblico. Non sarebbe l'unica scena di terremoto nella tragedia, ed è probabile che esistesse una tecnica registica in proposito. Nell'*Eracle* di Euripide (vv. 1029-30) la follia del protagonista è marcata da un terremoto che fa rovinare la reggia: il sisma esteriore era anche in quel caso l'immagine simbolica di quello mentale. È difficile stabilire come esso fosse rappresentato sulla scena; forse si verificava il crollo di qualche elemento posticcio dell'edificio scenico, tanto più che qui il testo parla di colonne che cadono, con un'indicazione deittica che fa pensare chiaramente a qualcosa di effettivamente visibile (τάδε, v. 592). È possibile che il terremoto fosse suggerito anche con rumori da fuori scena e accompagnato dall'uso della macchina del tuono (βροντεῖον), come accadeva anche in quello che conclude il *Prometeo* di Eschilo (vv. 1080-93), che doveva anch'esso essere raffigurato concretamente agli occhi del pubblico.

594. ἅπτε ... λαμπάδα: ad accendere la fiamma non può essere che la forza squassante che aveva devastato la reggia, Enosis oppure Dioniso evocato dalle parole dello Straniero, il quale ancora si trova fuori scena.

596. λεύσσεις, οὐδ' αὐγάζῃ: il singolare si spiega con il fatto che il Coro si sta rivolgendo alla corifea.

597. ⟨τόνδε⟩ Σεμέλας ... τάφον: per il fuoco che serpeggia ancora attorno alla tomba di Semele, ved. v. 8. Ora la fiamma si ridesta (la cosa doveva essere visibile al pubblico, con una trovata scenica molto spettacolare). In questo modo, Dioniso unisce la madre alla sua vendetta: il fuoco guizzato dalla sua tomba devasta il palazzo dove le sorelle l'avevano diffamata (Roux 1972, p. 442).

600. δίκετε ... σώματα: è un'indicazione scenica: il Coro si getta a terra con movimenti convulsi; ci penserà poco dopo Dioniso a farli cessare (v. 606).

604. βάρβαροι γυναῖκες: la drammaticità della scena dei miracoli, con il suo intenso contenuto spettacolare e gestuale, non consente il passaggio dal canto amebeo al dialogo: l'uso del tetrametro trocaico segnala che sino al v. 641 Dioniso e Coro si scambiano battute in recitativo o παρακαταλογή. La formula iniziale di questo verso riprende un modulo teatrale tipico d'esordio (ad es. Κορίνθιαι γυναῖκες in *Med.* 214; προσπόλοι γυναῖκες in *Ion* 510). Le prime parole di Dioniso rientrato in scena, peraltro, ricordano quelle con cui egli aveva chiamato il Coro nella parodo (v. 56 γυναῖκες, ἃς ἐκ βαρβάρων). Ciò che Dioniso chiama accanto a sé rappresenta la totale estraneità di questo mondo estatico e straniero rispetto ai canoni con cui Penteo voleva misurare una realtà che gli sfuggiva: le sue interlocutrici sono donne, quindi escluse dal sistema politico della città, e inoltre anche barbare.

606. La metrica segnala un guasto testuale, variamente emendato, anche se il senso complessivo sembra sufficientemente chiaro. Il nesso δῶμα Πενθέως è sospetto: potrebbe essere facilmente una glossa che ha espulso dal testo l'espressione originaria. In questo caso, piuttosto che ripristinare qualcosa di simile (ad esempio τὰ Πενθέως δώματ', Wecklein), sarebbe preferibile immaginare una soluzione radicalmente diversa, che spieghi il motivo della glossa: come τύραννα δώματ' (ved. Dodds 1960, *ad loc.*, che cita *Andr.* 303 τυράννων ... δόμων ἕδρας, glossata appunto nel codice con οἰκήσεις τοῦ Νεοπτολέμου). In questo caso, andrebbe però corretto in ἀνίστατε per ristabilire il metro.

613. ἀνοσίου: per eccellenza infatti Penteo è ἀνόσιος, ved. v. 370 e nota. Per la mente alterata di Penteo si tratta di una visione allucinatoria; in seguito, agli occhi folli del re il dio stesso apparirà nella sua forma taurina. Tutto sommato, nella follia, Penteo sembra accostarsi alla realtà profonda del dio che sta combattendo, e di cui non ha ancora intuito la natura. L'episodio del toro che Penteo lega alla grep- <

pia ha l'aspetto di un elemento tradizionale, forse è un'allusione a un rituale dionisiaco, vale a dire la cattura del toro divino. Pindaro (*Ol.* 13, 18-20) parla di un Dioniso βοηλάτης, che suggerisce l'idea di un inseguimento e della cattura del toro sacrificale; qualcosa del genere avveniva in Arcadia, nella corrida descritta da Pausania (VIII 19, 2): un giovane toro veniva segregato dal branco, catturato dai giovani a mani nude e infine sacrificato a Dioniso. In Elide un bue veniva portato in processione al sacrificio e le donne intonavano il canto cultuale di Dioniso, con il *refrain* «nobile toro», ἄξιε ταῦρε (*Carmina conuiualia* 871 Page). Del resto, Dioniso è nelle acclamazioni delle baccanti «il dio dalle corna taurine» (v. 100 ταυρόκερων θεόν) e il toro è una delle sue principali ipostasi.

620. θυμὸν: è una parola omerica, che designa l'energia emotiva che si agita dentro una persona; sia in Omero che ancora nei tragici essa è concepita generalmente come un soffio d'aria o di vapore: ad es. θυμὸν ἀποπνείων in Omero, *Il.* IV 524; θυμὸς ... / ἔπνει in Eschilo, *Theb.* 52-3; θυμὸν πνεῦσαι in Euripide, *Rh.* 786. È una manifestazione fisica: Penteo schiuma di rabbia, ansima, soffia. La radice della parola, peraltro, si collega al latino *fumus* e al sanscrito *dhumah* («vapore», «fumo»): ved. Onians 2006, pp. 69-72, 91-5.

621-2. πλησίον ... ἔλευσσον: è una situazione che segnala ancora una volta l'infinita distanza tra la mente umana e quella divina, espressa dall'impassibilità di Dioniso. Alla rabbia furibonda di Penteo si contrappone la calma con cui Dioniso amministra la situazione. È la stessa calma piena di divina ironia con cui Dioniso (ossia lo Straniero) si fa legare e condurre via dalle guardie: vv. 436-40.

625. Ἀχελῷον: cioè «acqua». L'Acheloo che scorre in Acarnania è il fiume più grande di Grecia; si tratta di una struttura antonomastica e abituale: *Andr.* 167; Virgilio, *Geor.* I 9 con il commento di Servio, *ad loc. generaliter aquam ueteres Acheloum nominant.*

630. φάσμ' ἐποίησεν κατ' αὐλήν: in questo modo due "doppi" di Dioniso si prendono gioco di Penteo: uno in forma taurina, l'altro in forma fantasmatica. Costruire un fantasma (εἴδωλον) d'aria è il modo tradizionale per descrivere le allucinazioni prodotte dalla divinità quando intende illudere un mortale: così avviene normalmente nella tradizione epica. Guerrieri infuriati (di cui Penteo è in questo caso una ben misera caricatura) si gettano contro una cortina di nebbia per trafiggere il nemico, che intanto è trasportato lontano: in questo modo Afrodite sottrae Paride a Menelao «avvolgendolo in una fitta nebbia» (ἐκάλυψε δ' ἄρ' ἠέρι πολλῇ, *Il.* III 381) e Apollo salva Ettore da Achille (*Il.* XX 443-4).

631. ⟨αἰθέρ'⟩: è la congettura di Canter, generalmente accettata e del tutto probabile, dato che l'aria è la materia con cui gli dèi plasmano fantasmi per ingannare la vista dei mortali.

633. συντεθράνωται: è un perfetto passivo dall'*hapax* συνθρανόω il cui significato è assicurato da una glossa di Esichio (s.v.) συμπέπτωκε. Il verbo è probabilmente derivato da θρᾶνος (nel senso di «trave di legno», non di «sedile») e sembra essere una parola vicina al parlato, se si considera l'uso di θρᾶνος in contesti comici (ad es. Aristofane, *Pl.* 545). Che la casa di Penteo sia completamente rasa al suolo (χαμᾶζε) è un'iperbole, che il pubblico può visivamente immaginare, trattandosi di una situazione fuori scena: la facciata del palazzo mostra i segni del terremoto in qualche elemento, ma all'interno tutto è stato sconquassato. La descrizione del terremoto con la casa in rovina richiama quella di *Herc. fur.* 905: «una bufera scrolla la casa, il tetto crolla» (θύελλα σείει δῶμα, συμπίπτει στέγη). La follia che sconquassa la mente del personaggio è tradotta sulla scena dal terremoto che distrugge la reggia.

635. ξίφος παρεῖται: così capita a Penteo ciò che Dioniso aveva predetto: è inutile che i Tebani ricorrano alle armi contro di lui, perché il dio si fa beffe delle spade, e lo stesso accesso di furia impotente accadrà agli uomini che assalgono con le armi le menadi, ma vengono messi in fuga dall'esercito femminile (vv. 758-64). Per il rovesciamento dei ruoli tra uomo e donna ved. Segal 1982, pp. 190-3.

638. ψοφεῖ ... ἔσω: fa parte delle convenzioni del teatro attico annunciare al pubblico un personaggio che sta entrando in scena facendo riferimento al rumore dei suoi passi: così accade poco dopo (v. 658) per il Messaggero. La calzatura di Penteo è definita ἀρβύλη, le robuste scarpe di viaggiatori montanari: con ironia, Dioniso allude a questo elemento del costume che «sottolinea l'aspetto virile, sportivo e un po' rustico del giovane re» (Roux 1972). In seguito, nel racconto del Secondo Messaggero (vv. 1133-4), questi stessi stivaletti che qui risuonano agitati nella reggia saranno descritti, rovesciati grottescamente, tra le mani delle baccanti che hanno smembrato vivo il corpo del re: «l'una portava in trofeo un braccio, l'altra un piede con il calzare insieme» (ἔφερε δ' ἡ μὲν ὠλένην, / ἡ δ' ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις).

641. εὐοργησίαν: ossia, un buon controllo dell'ὀργή; questa parola indica uno stato d'animo appassionato ed emotivo, che non si riesce a padroneggiare e sfocia nella violenza. Un tiranno come Penteo è tendenzialmente predisposto all'ὀργή. Al v. 1348 a sua volta Cadmo critica Dioniso perché non ha saputo contenere la sua ὀργή, pur essendo egli un dio; non necessariamente questa è un'emozione negativa; a volte l'ὀργή è un tipo di emotività positiva, che conduce chi la prova ad azioni apprezzabili: ad es. *Herc. fur.* 276 ὀργὰς δικαίας ... ἔχειν («avere giuste emozioni»). L'autocontrollo di Dioniso ricorda quello di *Hymn. hom. Bacch.* 7, 14-5, quando il dio prigioniero sorride impassibile mentre i pirati che l'hanno catturato cercano invano di legarlo.

642. πέπονθα δεινά: ved. v. 667 e nota.

647. ὀργῇ ... πόδα: letteralmente il significato è «assegna all'ira un passo tranquillo». Queste parole sono anche un'indicazione scenica: Penteo si precipita sulla scena correndo, poi si ferma come irrigidito in faccia a Dioniso. È l'indizio concreto del suo cambiamento mentale: da questo momento in poi sarà Dioniso a condurre il gioco. Il suo ruolo dominante è peraltro indicato dai due imperativi che bloccano la corsa di Penteo e segnalano l'inferiorità che egli ha ormai nei confronti dello Straniero. L'anafora di πόδα è perfettamente legittima, e anzi rafforza l'energia delle parole di Dioniso, inutile perciò escogitare qualche correzione (come φρένα o βάσιν); il caso non è senza paralleli nel linguaggio tragico, ad es. *El.* 1004-5 ἐκβεβλημένη / δόμων· πατρῴων δυστυχεῖς οἰκῶ δόμους (altri esempi in Dodds 1960, p. 157).

651. Dopo questo verso si apre una lacuna di (almeno) un verso che interrompe la sticomitia. Generalmente essa viene posta appunto dopo il v. 651 e attribuita a una battuta di Penteo, che profferisce qualche ingiuria contro Dioniso (qualcosa come: è dal vino infatti che vi proviene questa follia). Altri invece spostano la lacuna dopo il v. 652, che attribuiscono a Penteo, sicché la scena dovrebbe procedere all'incirca così: Penteo «Chi è costui?»; Dioniso «Colui che dona agli uomini la vite»; Penteo (ironicamente) «Bello è questo oltraggio che rivolgi a Dioniso»; risposta di Dioniso caduta in lacuna (ad esempio «Eppure la città trabocca già di questi beni»); Penteo «Ordinerò che si chiudano tutte le porte della città».

655. σοφὸς σοφός: ironicamente, «un sapientone». Ancora una volta, in questa anafora rabbiosa, ritorna una delle parole chiave della tragedia, la saggezza, su cui la prospettiva dei personaggi diverge (ved. v. 179 e nota); però, mentre per Penteo è solo furbizia, Dioniso parla di un altro tipo di σοφία, rivendicando a sé la vera sapienza che è quella delle cose divine. Per questo tipo di anafora, certo di uso colloquiale, ved. *Andr.* 245 σοφὴ σοφὴ σύ, κατθανεῖν δ' ὅμως σε δεῖ («fai la furba, fai la furba tu: però morirai comunque»).

657. κείνου: mentre Dioniso risponde a Penteo, compare sulla scena un nuovo personaggio che, come di consueto nelle convenzioni drammaturgiche della tragedia, è annunciato da uno dei presenti sulla scena; il fatto che si dica che il Messaggero arriva «dai monti» segnala che egli entrava dalla direzione opposta rispetto a quelli che entrano dalla città (come Tiresia), perciò, nelle convenzioni attiche, dalla sinistra del pubblico.

660-774. Il racconto del pastore (uno dei più poetici dell'intera tragedia greca) ricopre diverse funzioni nell'economia del dramma. Sicuramente, in primo luogo è una confutazione delle tesi di Penteo, che considera il culto dionisiaco un'impostura, e contribuisce quindi a isolare ulteriormente il personaggio dalla realtà e dai suoi stessi cittadini:

ora egli è l'unico a negare, contro ogni evidenza, la realtà dei prodigi dionisiaci. Le parole del Messaggero spalancano anche altri scenari: alla cupa e autoreferenziale follia individuale, che Dioniso aveva ispirato a Penteo nella reggia, si contrappone la grandiosa descrizione della follia sacra dei rituali dionisiaci collettivi, nello spazio meraviglioso dei monti, e non nella buia stalla in cui Penteo lottava contro i fantasmi della sua mente. Con la sua comparsa in scena, inoltre, il Messaggero attira sulle baccanti montane la rabbia di Penteo, distogliendola da Dioniso (che a lui appare ancora come lo Straniero) e induce quindi un mutamento di relazioni tra i due personaggi che si svilupperà progressivamente dopo la fine del suo racconto. Mentre infatti il re sino a quel momento vedeva il suo antagonista nello Straniero, al termine del racconto del Messaggero il dio diventerà, in modo insinuante, suo consigliere, sino a impadronirsi completamente della sua personalità e dirigerne il comportamento. Dal punto di vista narrativo, il racconto del pastore consente inoltre di dilatare gli orizzonti dell'azione, sino ad abbracciare tutta la regione tebana, invasa dal furore dionisiaco delle menadi. La descrizione dello squartamento dei tori è una specie di prova generale di quanto accadrà alla fine del dramma, anticipa quindi la scena madre, anch'essa narrata da un Messaggero, e mostra in una specie di prologo la sorte che attende il re, anch'egli vittima di uno smembramento da parte delle baccanti, che qui invece fanno a pezzi e smembrano tori e giovenche. È uno scenario misto di orrore e bellezza, ambientato com'è nel grande silenzio del monte, dove i prodigi delle menadi, e la loro esibizione di animalesca ferocia, vengono raccontati con ingenuità stupefatta da un uomo semplice: le parole dei cittadini, i loro dubbi e le loro contese sembrano immensamente piccoli e lontani, nell'abbraccio della natura sui monti in cui tutti, fedeli di Dioniso e semplici osservatori, sembrano stretti da un unico, misterioso legame. Dal punto di vista antropologico, infine, la narrazione del pastore corrisponde esattamente a quanto noi sappiamo dei riti di *trance*: ingresso in uno stato paranormale, esaltazione, furore, anestesia, forza ed energie prodigiose e quindi amnesia che segue al parossismo sono fatti universalmente osservati in situazioni di delirio religioso collettivo e, in tal senso, la descrizione del Messaggero delle *Baccanti*, nella sua esattezza, è la documentazione più antica che possediamo su fenomeni di questo genere.

662. λευκῆς χιόνος: l'accenno alle nevi eterne del Citerone (che però non è sulla linea delle nevi perenni) non è puramente esornativo, ma si riferisce a un aspetto del rituale dionisiaco che era ben noto al pubblico: su quel monte le feste trieteridi per Dioniso si svolgevano nel cuore dell'inverno (Dodds 1960, p. 159).

663. σπουδὴν λόγου: propriamente «fretta di discorso»; ved. *Hec.* 130 σπουδαὶ δὲ λόγων.

664. βάκχας ποτνιάδας: l'epiteto ποτνιάδας ha certamente un significato religioso e rispettoso, ma non è facile spiegare perché Euripide lo usi qui; in *Or.* 318 le Erinni sono chiamate ποτνιάδες θεαί, che verosimilmente significa «furenti» (lo scolio al verso glossa ποτνιάδες con μανιοποιοί, «generatrici di follia»). Esichio (s.v.) chiosa ποτνιάδας. αἱ Βάκχαι. ἀντὶ τοῦ μαινάδες καὶ λυσσάδες («le baccanti: equivale a folli e furenti»), ma potrebbe derivare la glossa da questo passo delle *Baccanti*. L'epiteto potrebbe essere una variante di πότνιαι, «venerande», che si riferisce comunemente alle divinità femminili (si tratta di una parola già applicata alle divinità micenee): il Messaggero che ha assistito ai prodigi delle menadi le qualifica quindi come figure semidivine, «venerabili» (e non «false», come le definirà Penteo al v. 1060). È anche possibile un riferimento a Potnie, un villaggio a sud di Tebe dove si trovava un famoso santuario di Dioniso Αἰγοβόλος («lanciatore del capro»); in quel luogo esisteva un pozzo la cui acqua si diceva rendesse folli le cavalle (cfr. Pausania, IX 8, 2). Queste famose e scalpitanti cavalle di Potnie erano raffigurate sullo scudo di Polinice in Euripide, *Phoen.* 1125-7.

665. λευκὸν κῶλον: il candore del piede (e del viso, come quello che Penteo rimprovera a Dioniso mascherato, v. 457) è un dettaglio di bellezza femminile; del resto, le baccanti camminano e danzano a piedi nudi (così anche costantemente nella pittura vascolare). Le baccanti sono λευκόποδες, «dai bianchi piedi», in *Cycl.* 73; ved. anche più oltre vv. 863-4, λευκὸν / πόδ' ἀναβακχεύουσα. La metafora della freccia si riferisce alla prodigiosa e più che umana velocità delle menadi durante la *trance*: cfr. anche vv. 731, 748-9, 765. La follia è pure metaforizzata con l'immagine del pungolo, che rende inquieti, come il tafano di Io nel *Prometeo* di Eschilo; del resto, Dioniso aveva colpito le donne tebane «col pungolo della follia» (v. 32 e nota).

667. δεινὰ δρῶσι: non è tanto l'idea della paura che viene qui evocata dalle parole del Messaggero, quanto quella della sorpresa e dell'eccezionalità, dato che con δεινός si può intendere tutto ciò che esce dall'ordinario (come nel famoso coro di Sofocle, *Ant.* 332-3 πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀν/θρώπου δεινότερον πέλει, «molte sono le cose straordinarie, ma niente è più straordinario dell'uomo»). Ma Penteo fraintende, roso dalla sua cieca rabbia, e interpreta l'aggettivo in senso peggiorativo (v. 674).

670-1. τάχος ... λίαν: questo è il tratto psicologico che costantemente viene prestato a Penteo, anche prima che la sua mente venga sconvolta da Dioniso: essere una personalità collerica (ved. vv. 214, 1310).

677-8. ἀγελαῖα ... ὑπεξήκριζον: oltre alla traduzione fornita, ponendo come soggetto ἀγελαῖα βοσκήματα e considerando ὑπεξήκριζον (un *hapax*) intransitivo, si potrebbe intendere «le mandrie salivano al monte».

680. θιάσους τρεῖς ... χορῶν: la tripartizione del gruppo bacchico riflette un elemento che sembra ben attestato nel rituale dionisiaco: in epoca storica, in vari luoghi della Grecia le fedeli di Dioniso erano suddivise in tre tiasi. Il mito del resto racconta ovunque di tre menadi originarie: oltre alle Cadmidi tebane, le Miniadi a Orcomeno e le Pretidi ad Argo. Poco oltre, al v. 694, si distinguono tre categorie di persone: vecchie, giovani, donne non maritate. Era forse questa la suddivisione delle baccanti nei tiasi? La distinzione secondo la classe di età era un elemento applicato realmente nei rituali e non soltanto in quelli dionisiaci; secondo Diodoro (IV 3, 3), donne maritate e vergini celebravano il rituale dionisiaco in modo differente: anche in Euripide, *Phoen.* 655, è presente la stessa distinzione. Nella gerarchia del rituale forse il «portare il tirso» delle ragazze era preliminare al «baccheggiare» delle donne. <

683. ὕδον: la baccante addormentata è un tema tipico dell'iconografia antica e moderna (a partire dalla meravigliosa statua del Museo Archeologico di Atene, per arrivare ai quadri di Fragonard e di Courbet). Il sonno delle baccanti, nel silenzio dei monti, fa da prologo all'invasamento e al parossismo sonoro che caratterizza la loro furia nei momenti del delirio di *trance*. Lo stesso accadrà nel racconto del Secondo Messaggero, quando il silenzio della natura incontaminata del Citerone e la serenità delle baccanti impegnate nei loro pacifici riti saranno il preambolo della furia che si scatenerà su Penteo (vv. 1048-57).

686-8. οὐχ ... ἠρημωμένας: vari commentatori (Roux 1972; Seaford 1996) osservano che si tratta di un'inverosimiglianza perché il pastore, che scende dai monti, non può sapere nulla delle accuse di immoralità che Penteo aveva rivolto alle menadi (vv. 221-5). A parte il fatto che si può immaginare che le opinioni di Penteo fossero comunque arrivate alle orecchie di tutti i cittadini, questa possibile inverosimiglianza è normale nella finzione teatrale e si spiega sul versante dell'uditorio: riprende un tema più volte ripetuto durante il dramma, un motivo ideologico con cui il pubblico è messo a confronto in vari momenti della tragedia, e che fa parte delle insinuazioni a cui i non adepti al culto dionisiaco erano pronti a prestare ascolto.

689-90. ὠλόλυξεν ... βάκχαις: le danze si erano prolungate per tutta la notte. Ora le baccanti dormono sfinite: ved. v. 683. Agave, che guida il tiaso, alza il grido (ὀλολυγή) per chiamare le compagne al ciclo dei riti mattutini. È singolare che, mentre il Coro nella parodo esalta gli strumenti musicali estatici, tamburello e flauto in particolare, poi nel corso del racconto la musica scompaia: l'eccitazione delle baccanti non è accesa dalla musica, ma dalle grida, o direttamente dalle parole del dio. Grida, dunque, al posto dei suoni. Lo stesso si è osservato anche nel caso dei tarantolati, che raggiungono la *trance* sovraeccitandosi attraverso le grida: «dominava questa disperata agitazione il grido stilizzato dei tarantati, il "grido della crisi", un ahìi variamen- <

te modulato e che meglio si sarebbe detto un guaito che non un grido umano» (De Martino 1968, p. 132). L'ὀλολυγή è il grido rituale, tipicamente femminile, che si leva al culmine di riti e feste sacre, non necessariamente dionisiaci: ved. Saffo, fr. 44, 31 Voigt (durante una festa nuziale); Alceo, fr. 130b, 18-20 Voigt περὶ δὲ βρέμει / ἄχω θεσπεσία γυναίκων / ἴρας ὀλολύγας ἐνιαυσίας («e attorno rimbomba l'eco meravigliosa delle donne durante il grido rituale che risuona ogni anno»). Ved. anche v. 24 e nota.

695-711. Tutta la scena procede trasfigurando fantasticamente elementi dei rituali dionisiaci. Le baccanti in riposo attendono di venire possedute dal furore divino e si dispongono ad accogliere degnamente il dio: sciolgono i capelli che dovranno volteggiare liberamente nell'aria durante le danze, preparano il loro travestimento animalesco adattando le nebridi. Allattano animali selvaggi: in ciò va visto sia un rifiuto della maternità regolata dalle norme della famiglia cittadina, sia un riflesso della loro primitiva natura di nutrici del dio (le prime menadi furono infatti le ninfe che crebbero il dio, a cui Zeus lo affidò neonato). La descrizione delle baccanti cinte da serpenti mansueti che lambiscono loro le gote riprende un tema iconografico diffuso nella ceramistica dell'epoca; uno specialista in materia di veleni, Andromaco di Creta, che fu medico personale di Nerone, riferisce che i serpenti velenosi (vipere, o echidne), che venivano usati e poi smembrati durante il culto dionisiaco, si potevano tranquillamente catturare a primavera, quando erano in letargo (in Galeno, XIV, p. 45 Kühn). Del resto, addomesticamento e manipolazione di serpenti erano elementi dei culti estatici, come quelli di Sabazio (Demostene, 18, 260), ma provengono da una sfera di primordiale e arcana religiosità: immagini divine di "signore dei serpenti" raffigurate con i rettili in mano sono ben documentate in statuette fittili di epoca minoica (per i rapporti tra rituali dionisiaci e serpenti, ved. anche la nota ai vv. 101-2). Quella che è probabilmente la più antica raffigurazione di una menade si trova su un'anfora: una menade, assalita da un serpente, tiene in mano un altro serpente (*ARV*, p. 103). Nella sua disgustata descrizione dei riti dionisiaci, Clemente Alessandrino (*Protr.* 12, 2) rappresenta i bacchi mentre consumano carni crude in preda a sacro furore e le spartiscono, con il capo incoronato di serpenti. «Il serpente è un fenomeno della vita in cui la vitalità stessa, connessa con il freddo, la lubricità, la mobilità e sovente con la messa a rischio della vita, produce un effetto del tutto ambivalente»: così Kerényi 2010, p. 76, che cita in proposito il caso del paese abruzzese di Cocullo, dove i serpari, vale a dire i cacciatori di vipere, presentavano a san Domenico vipere vive ogni primo maggio. <

700. ἀγρίους: in *enjambement*, sottolinea ulteriormente il contrasto tra la sfera del mondo selvaggio e quella della civiltà, che è stata completamente dimenticata dalle baccanti (Winnington-Ingram 1948, p. 92).

701-2. ἔτι βρέφη λιποῦσαις: anche l'*enjambement* tra ἔτι e λιποῦσαις è molto forte (ved. v. 700). Certo questa scena di madri che abbandonano i loro piccini per allattare cuccioli di animali doveva apparire ripugnante a Penteo, la prova evidente che il culto di Dioniso stava completamente sovvertendo i fondamenti della famiglia e della città. La rottura delle relazioni tra madri e figli avrà poi una sua terrificante conseguenza nel caso di Agave stessa, assassina – seppure inconsapevole – del proprio figlio. Le relazioni tra madri e figli non contano più niente nei rituali dionisiaci.

704-5. θύρσον ... νοτίς: come dio della natura umida, Dioniso estende i suoi poteri su ogni forma di liquido. I miracoli qui attribuiti alle baccanti rientrano in uno schema propagandistico: «le baccanti – scriveva Platone (*Ion* 534a), forse avendo presente questo passo delle *Baccanti* – quando sono possedute fanno scaturire rivi di latte e di miele» (ὥσπερ αἱ βάκχαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι). Pausania, IV 36, 7, descrive a Ciparissie nel Peloponneso una fonte che si diceva prodotta da Dioniso, il quale aveva percosso la terra con il tirso; Diodoro, III 66, 2, riporta una tradizione dell'isola di Teo secondo cui in certi momenti dell'anno da una sorgente scaturiva una fonte di vino purissimo; lo stesso miracolo, come narra Pausania, VI 26, 2, si produceva a Elide e ad Andro. Ved. inoltre Orazio, *Carm.* II 19, 10-2 *uinique fontem lactis et uberes / cantare riuos atque truncis / lapsa cauis iterare mella* («cantare la sorgente del vino e gli abbondanti rivi di latte, e ricordare il miele che stilla dai tronchi cavi»); Nonno, *Dionysiaca* XLV 36. Una versione carnevalesca di questa tradizione fu allestita in Alessandria da Tolomeo Filadelfo, che durante una processione bacchica fece sfilare un carro sul quale era stata costruita una grotta artificiale, donde scaturivano rivi di vino e latte (Ateneo, IV 197).

714-27. L'intervento del mandriano arringatore, una figura semicomica, consente di innescare la seconda parte della narrazione, scandendo il passaggio tra la pace delle menadi intente ai loro riti e la furibonda follia delle menadi in *trance*. Le parole del Messaggero riflettono la diffidenza verso il cittadino capace di raggirare le semplici anime dei campagnoli con belle frasi (lo stesso motivo è in *Or.* 902, e forma un tipico tema della commedia: così appare Strepsiade nelle *Nuvole* aristofanesche, guardingo e spaesato davanti all'abilità oratoria delle persone colte di città). La scena dell'assemblea di bovari e pastori che si riuniscono per decidere ha un antecedente euripideo in *Iph. Taur.* 260-80, dove si racconta (il messaggero è anche lì un bovaro) la cattura di Oreste e Pilade a opera di un gruppo di mandriani che avevano portato le bestie all'abbeverata e si erano consultati tra loro prima di impadronirsi dei due stranieri. Anche in quel caso l'azione era stata innescata dall'iniziativa di un uomo ἀνομίᾳ θρασύς che aveva convinto gli altri <

a passare all'azione. Basta l'avidità dei pastori a giustificare, qui, l'inseguimento delle baccanti; tuttavia, esse appaiono lungo tutto il dramma caratterizzate come esseri braccati da chi rifiuta i loro culti (ad es. quando sono viste attraverso la metafora della cerbiatta inseguita, vv. 866-76), divenendo però a loro volta cacciatrici; e saranno infine loro a catturare la preda. Ciò deriva da elementi del mito e del culto di Dioniso; spesso, le baccanti appaiono perseguitate e vagabonde: in *Il.* VI 130-7 Dioniso e i suoi seguaci sono rincorsi da Licurgo e devono rifugiarsi nel mare; anche le primitive menadi, le figlie di Preto, fuggirono lontano dalla città e furono inseguite e braccate dalla gioventù locale guidata dall'indovino Melampo (Apollodoro, II 2, 2). A Orcomeno, in Beozia, si commemorava la follia dionisiaca delle Miniadi (ved. anche la nota al v. 680), durante la festa delle Agrionie, in cui il sacerdote di Bacco inseguiva le celebranti con una spada in mano, e aveva il diritto di uccidere quella che fosse riuscito a raggiungere. Era naturalmente un tipo d'assassinio simulato; ma Plutarco racconta (*Quaestiones Graecae* 38) che ai suoi tempi il sacerdote Zoilo, un fanatico, uccise effettivamente una ragazza, sicché il rituale dovette essere mutato.

719. θέλετε θηρασώμεθα: il congiuntivo dubitativo in dipendenza diretta da verbi come βούλομαι o θέλω è una costruzione frequente, verosimilmente dipende dall'uso parlato (Roux 1972, p. 469). Da notare l'allitterazione (che dà una sfumatura letteraria al discorso del pastore "colto").

725. Ἴακχον: Iacco è il «Signore delle grida» (ἰαχή), attestato già in una tavoletta micenea di Cnosso (*I.wa.ko*, KN As 1516, 18), sebbene sia impossibile sapere quali fossero le sue prerogative. L'epiteto è riferito sia a Dioniso sia al demone che insieme a Demetra e Core formava la triade eleusina: la processione degli iniziandi che da Atene si recavano a Eleusi si svolgeva appunto con questo grido rituale. Per quanto talvolta assimilati, Dioniso e Iacco erano però due figure ben distinte nell'Atene del V secolo a.C.: su vasi e rilievi dell'epoca vengono a volte rappresentati fianco a fianco. Iacco possedeva anche un suo distinto santuario ad Atene: dallo *Iaccheion* la sua statua era tolta e portata in solenne processione a Eleusi in occasione della celebrazione dei Misteri (Aristofane, *Ran.* 323/4; Plutarco, *Cam.* 19, 7; *Alcib.* 34, 4). Egli era il «patrono dei clamori notturni», νυχίων / φθεγμάτων ἐπίσκοπε (Sofocle, *Ant.* 1147-8). Tuttavia, le due figure erano a volte sovrapposte, appunto in ragione della natura orgiastica e misterica del loro culto: ad es. nello scolio ad Aristofane, *Ran.* 479 Σεμελήλι' Ἴακχε πλουτοδότα («Iacco figlio di Semele, dispensatore di ricchezze»). Ved. inoltre Strabone, X 3, 10. <

726. πᾶν δὲ συνεβάκχευ' ὄρος: questo bellissimo verso è citato dall'anonimo *Del sublime* (15, 6) come esempio di fantasia audace e persino arrischiata, in parallelo con il verso di Eschilo, ugualmente fortissimo, della *Licurgia*, quando la reggia dell'empio Licurgo all'ap-

parire di Dioniso è sconvolta e animata dalla presenza del dio e sembra prendere vita e danzare: ἐνθουσιᾷ δὴ δῶμα, βακχεύει στέγη («è invasata la reggia, baccheggia il palazzo», fr. 58* Radt). Per la partecipazione panteistica della natura al delirio dionisiaco ved. anche *Iph. Taur.* 1242-4 τὰν ... / βακχεύουσαν Διονύ/σῳ Παρνάσιον κορυφάν («la vetta del Parnaso baccheggiante per Dioniso»).

728. Ἄγαυη: in termini cinematografici si definirebbe uno zoom: dalla scena panteistica della natura animata, dal fremere dei monti all'ululato delle belve si passa al primo piano di Agave che corre (prolettico rispetto a quello che tra non molto avrebbe visto Penteo afferrato da quelle mani), e così questo corpo a corpo tra lei e il pastore dà inizio allo scatenamento della ferocia folle delle menadi. La stessa tecnica viene ripetuta nella scena dello smembramento di Penteo: in quel caso in primo piano sono gli occhi e la bocca piena di bava della donna (vv. 1122-3).

731. δρομάδες ἐμαὶ κύνες: la metafora delle cagne si presta a diverse suggestioni. In primo luogo, allude alle allucinazioni di Agave, che nel suo delirio scambia le compagne per animali – così come in seguito Penteo vedrà Dioniso in forma di toro (v. 920) – e, nuovamente, scambierà la testa di suo figlio per quella di un leone (vv. 1174-5). Ma le menadi sono cagne in altri modi: perché appartengono alla natura selvatica e sono nutrici di cuccioli di lupi; perché si avventeranno sui pastori e diventeranno esse stesse bestie da preda. La metafora è tradizionalmente impiegata in rapporto alla ferocia della vendetta: in Eschilo, le Erinni sono appunto le «cagne» che inseguono Oreste per punirlo (*Eum.* 117-39). E assimilati a cagne saranno, nel canto del Coro (v. 977), i demoni della follia vendicatrice che s'impadronisce delle baccanti quando Penteo verrà dilaniato. Le parole di Agave comportano anche un rovesciamento di ruoli: le menadi-cagne sono inseguite dai pastori che saranno poi inseguiti e cacciati loro stessi. Sull'immaginario culturale della cagna, nella prospettiva greca, ved. Franco 2003 e la nota al v. 436. <

734-47. È la descrizione, antropologicamente molto precisa anche se letterariamente trasfigurata, di uno σπαραγμός, che avviene senza ricorrere al coltello sacrificale, come accadeva nei riti cittadini, ma a mani nude e in un ambiente marginale. Così il gran silenzio del monte è invaso da un frastuono mescolato di grida e muggiti, e la natura incontaminata si trasforma in un mattatoio grondante di sangue. Pezzi di carne pendono dai rami: oltre a conferire alla scena un clima da racconto gotico, questo elemento sembra riprodurre un aspetto rituale: l'offerta al dio di brani di carne, che vengono appesi all'albero sacro, come la descrive Luciano a proposito dei culti della Grande Madre siriaca (*de Syria dea* 49). <

744. ἐσφάλλοντο ... δέμας: i tori uccisi a mani nude dalle baccan-

ti e poi sbranati fanno riferimento a un tipo di sacrificio simile a quello celebrato a Creta con cadenza biennale, come in genere avviene per i rituali di Dioniso, di cui dà notizia Firmico Materno (*de errore profanarum religionum* 6, 5), il quale parla di un toro ucciso a mani nude, smembrato e divorato sul posto dai fedeli posseduti dalla frenesia estatica (*uiuum laniant dentibus taurum et per secreta siluarum dissonis clamoribus eiulantes fingunt animi furentis insaniam*).

745. μυριάσι χειρῶν: Euripide sembra affascinato dalla frenesia collettiva espressa nel movimento vorticoso di tante mani folli che si accalcano furiosamente nello smembrare vittime e nell'abbattere alberi: le stesse mille mani rabbiose che scalzeranno con forza prodigiosa l'albero su cui Penteo è appostato: ved. vv. 1109-13.

746. θᾶσσον: è miracolosa persino la velocità con cui le baccanti scalcano il corpo delle vittime, un'operazione lunga e complessa che il codice del sacrificio cittadino riservava a un apposito specialista, il μάγειρος. Ancora miracolosa è la velocità con cui esse si slanciano per monti e rupi senza cadere, protette dall'invisibile presenza del dio. Questo dato trova riscontri a livello folklorico nei riti semipagani che si celebrano nella Grecia settentrionale in onore di san Costantino da parte di una congregazione di danzatori estatici, detti *Nestenarides*: «cominciano a danzare dapprima a due e a tre, ondeggiando; altri danzatori si associano. Entrati in *trance*, si muovono più rapidamente, poi presi da furore afferrano le icone di S. Costantino e le agitano ... i *Nestenarides* si precipitano con impeto tra i danzatori brandendo le icone, seminando il disordine ... l'esaltazione generale aumenta; i *Nestenarides*, fuori di sé, si lanciano a precipizio nei dintorni e attraversati come uccelli monti, foreste e burroni rientrano ognuno nel proprio villaggio» (C.A. Romaios, citato in Jeanmaire 1972, p. 185). <

751. Ὑσιάς τ' Ἐρυθράς θ': i nomi citati si riferiscono a villaggi della pianura tebana. La scena di devastazione era tradizionale in tragedie di argomento dionisiaco (compariva anche nel *Licurgo* di Nevio, fr. 26 Warmington, che dipendeva da Eschilo). Il saccheggio dei villaggi attiene alla natura antisociale dello spirito dionisiaco che non tiene conto della proprietà individuale e prospetta una sorta di comunismo primitivo, da età dell'oro. Quanto al ratto dei bambini da parte delle baccanti, esso riafferma la loro maternità indeterminata. Però il comportamento delle baccanti corrisponde a ciò che accade talvolta in occasione di rituali di passaggio: l'iniziando ha facoltà di introdursi nelle case e impadronirsi di suppellettili e le donne possono "rapire" simbolicamente i bambini (cfr. Dodds 1959, p. 328 sgg., che cita come moderno parallelo folklorico il caso delle maschere di Viza, nella Grecia settentrionale). Menadi con piccini rapiti tra le mani si possono vedere su vasi dell'epoca. A Delfi, le seguaci del tiaso bacchico, in un certo giorno dell'anno durante l'inverno, "ridestavano" nella cul- <

la un bimbo, in cui si identificava il dio stesso («Dioniso nella culla», Διόνυσος Λικνίτης: ved. Plutarco, *de Iside et Osiride* 365a; cfr. Kerényi 2010, pp. 211-3), prima di compiere i sacrifici: è forse da questo rituale che Euripide poté attingere lo spunto per la descrizione del *kidnapping* dionisiaco.

755-8. È noto che le persone in *trance* o ipnosi possiedono un equilibrio perfetto e non avvertono né ferite né bruciature, ma si trovano in una condizione di totale anestesia, che consente loro di camminare sui carboni ardenti, di subire trafitture e altri traumi. I Dervisci in *trance* vengono trafitti da spadini senza provare alcun dolore né versare sangue; nella loro festa annuale, i *Nestenarides* della Tracia camminano su letti di braci ardenti senza bruciarsi (ved. la nota al v. 746). L'osservazione era già nota agli antichi, e veniva naturalmente attribuita alla speciale protezione dello spirito divino: Giamblico, *de mysteriis* 3, 4, diceva che «molti, quando si accosta loro del fuoco, non vengono bruciati, poiché il fuoco non si comunica loro per soffio divino». Poco sotto, questo elemento compare nella descrizione della battaglia contro i contadini: di fronte ai loro colpi, le baccanti non avvertono nessun dolore. La scena delle donne folli e animate da una forza misteriosa fa parte del tradizionale repertorio dionisiaco, giocato sul contrasto tra la debolezza femminile e l'energia sovrumana che il dio infonde alle menadi: Sevieri 2015, p. 242.

756. εἰς μέλαν πέδον: è un'espressione epicheggiante, come altre elevate del racconto del Messaggero, in contrasto con l'umiltà del personaggio. A parlare infatti non è un pastore, ma un messaggero da tragedia, a cui è affidato il compito di rendere bello ed emozionante il racconto; ved. l'aggettivazione fiorita come κεροφόρων βοῶν (v. 691), θαλερὸν ... ὕπνον (v. 692).

762. θύρσους: è naturale che il tirso sia l'arma tipica delle baccanti: del resto i tirsi erano stati definiti «violenti» dal Coro (v. 113), e il tirso è nelle parole di Dioniso «un'arma fatta di edera» (v. 25 κίσσινον βέλος). È anche l'arma che le baccanti usano normalmente in Nonno di Panopoli (*Dionysiaca* XVI 166; XVII 231-2).

765-8. L'intermezzo folle e agitato termina improvvisamente, e le menadi tornano là da dove erano partite, alle sorgenti miracolose che Dioniso fa scaturire dalla terra (vv. 704-11) e ai serpenti che leccano loro le guance (v. 698), come se quello che è successo nell'indiavolata incursione tra i monti non fosse nemmeno accaduto: si può supporre che le menadi abbiano perso ogni memoria del loro conflitto con la stessa velocità con la quale hanno eliminato dal loro corpo le tracce di sangue (Winnington-Ingram 1948, p. 98). L'amnesia di chi esce dallo stato di *trance* è un dato universalmente osservato nei riti estatici (così anche Agave, nell'esodo delle *Baccanti*).

767. νίψαντο: la mancanza dell'aumento con tempo storico è un

ulteriore tratto epico nelle parole del Messaggero, ed è anche usata altrove: ved. vv. 1066, 1084, 1134.

769. ὅστις ἔστ': è la stessa formula usata, ma in modo spregiativo, da Penteo (v. 220 e la nota al v. 219); qui, al contrario, con un atteggiamento di religioso rispetto. Anche μέγας fa parte del formulario religioso nelle invocazioni.

772. παυσίλυπον ἄμπελον: il vino è per eccellenza la medicina contro il male di vivere: ved. la nota ai vv. 380-1.

773-4. Come avviene spesso nella costruzione dei dialoghi, e specialmente nei racconti di messaggeri, una ῥῆσις termina con una sentenza che funge da chiusa di tutta la narrazione. L'associazione tra vino e amore è anch'essa tradizionale, e risale alla poesia simposiale: ved. ad es. Anacreonte, fr. 43, 9 Gentili.

775-7. L'intervento della corifea, con le sue generiche parole di lode a Dioniso, ha soltanto lo scopo di creare uno stacco tra la ῥῆσις del Messaggero e il dialogo successivo, in cui non interverrà più. Queste parole danno anche il tempo ai due attori che impersonano lo Straniero e Penteo di riprendere il loro posto al centro della scena.

778. ὑφάπτεται: è la lezione del *Christus Patiens* (forse una correzione antica), migliore di ἐφάπτεται («toccare», che quindi vorrebbe dire: la violenza delle baccanti è vicina e ci sta toccando); ὑφάπτεται, infatti, con il significato di «accendere», sostiene perfettamente la metafora dell'incendio che sta bruciando ogni cosa e che ormai si avvicina alla città. Si tratta di una metafora tradizionale per designare forze incontrollate e pericolose, di natura fisica o psicologica (ad es. Sofocle, *Oed. tyr.* 27 πυρφόρος θεός, la peste).

780-1. ἐπ' Ἠλέκτρας ... πύλας: la porta di Elettra era rivolta a sud e guardava verso la strada che da Platea conduce al Citerone (Pausania, IX 8, 7). Di tutto il racconto del Messaggero, Penteo recepisce solo quello che tocca il suo orgoglio di re e di maschio; l'elenco delle forze militari – fanteria pesante e leggera, arcieri, cavalieri: tutto ciò che formava l'equipaggiamento di cui poteva disporre un esercito contemporaneo – esprime un moto di fierezza bellicosa, in linea con la natura violenta del personaggio e in contrapposizione con le armi selvagge delle baccanti, cioè i tirsi, come non manca di osservare poco dopo Dioniso (v. 799). Penteo del resto si comporta da vero tiranno tragico, accecato dalla sua protervia: niente può smuoverlo dalla sua risoluzione, e la rassegna del suo esercito pare ridargli una certa fierezza, malgrado la dimostrazione d'impotenza contro lo Straniero e la rovina del suo palazzo. <

784-5. ὡς ἐπιστρατεύσομεν βάκχαισιν: così si rinnova la previsione iniziale di Dioniso, che immaginava Tebe in armi contro le baccanti (vv. 50-2). La guerra tra le baccanti condotte da Dioniso e il suo rivale è ricordata da Eschilo, *Eum.* 25-6 ἐξ οὗτε Βάκχαις ἐστρατήγησεν

θεὸς / λαγὼ δίκην Πενθεῖ καταρράψας μόρον («da quando il dio condusse l'esercito delle baccanti, tessendo il destino di Penteo come fosse una lepre»).

785. οὐ γὰρ ἀλλ': nell'eccitazione del momento, Penteo impiega un'espressione brachilogica, tipica del parlato (= οὐ γὰρ ἀνεκτὰ τάδε, ἀλλὰ ὑπερβάλλει), e presente in autori che usano correntemente forme della lingua viva come Aristofane e Platone (cfr. Denniston 1966, p. 31). Il linguaggio tragico generalmente la evita, ma Euripide se ne serve quando vuole abbassare lo stile a un livello medio (ad es. in *Suppl.* 570; *Iph. Taur.* 1005).

787. πείθῃ: con simili parole Tiresia aveva avvertito Penteo della necessità di piegarsi alla potenza di Dioniso (v. 309); ora la sua ostinazione è ribadita dal dio, ma come base per l'inganno che sta per essergli teso. È chiaro che qui ormai i giochi sono fatti: Penteo continua nella sua folle guerra e Dioniso sta iniziando a tendere la sua trappola; con questo verso incomincia la finzione dell'amicizia.

790. ἡσυχάζειν: opportunamente Roux 1972, p. 489, richiama la celebrazione dell'ἡσυχία da parte del Coro al v. 389; tale atteggiamento, salvifico, si contrappone alla violenza di Penteo.

791. εὐίων ὀρῶν ἄπο: anastrofe; Bacco è il dio dell'evoè, e le montagne risuonano dell'εὔασμα delle menadi (vv. 129-34). In Messenia vi era un monte chiamato Εὔα e si diceva che il nome derivasse dal fatto che Dioniso aveva alzato lì per la prima volta il suo grido rituale (Pausania, IV 31, 4); un monte Εὔας si trovava vicino a Sparta (Polibio, II 65).

793. σώσῃ τόδ': «accontentati di questo», «tientelo caro» (la forma futura e interrogativa fa parte dello stile colloquiale). Un nesso simile è ad es. in Sofocle, *El.* 1256-7, ΗΛ. μόλις γὰρ ἔσχον νῦν ἐλεύθερον στόμα. / ΟΡ. ξύμφημι κἀγώ, τοιγαροῦν σῴζου τόδε (Elettra: «Ora finalmente posso parlare liberamente»; Oreste «Sono d'accordo; perciò tientelo caro»).

796. θύσω, φόνον γε θῆλυν: sempre più furibondo, ora Penteo medita il massacro, in un crescendo di ira e minacce: aveva pensato dapprima di chiuderle in prigione (v. 231), ora vuole la distruzione completa delle baccanti. Il γε è rafforzativo. Oltre che a rimbeccare sarcasticamente la parola usata da Dioniso («e sarà proprio un sacrificio, ma di donne»), vi è un'involontaria allusione di Penteo a quanto sta per accadere sul monte: sì, un sacrificio umano ci sarà, ma il suo, non quello delle menadi, le quali fungeranno loro da sacrificatrici (e Agave sarà la «sacerdotessa» dell'uccisione, v. 1114).

798. φευξεῖσθε: il futuro dorico φευξεῖσθε di P è stato semplificato in φεύξεσθε da Elmsley, e adottato poi da vari editori (tra cui Diggle 1994a); non è però forma ignota a Euripide (ved. v. 659; *Med.* 604).

800. συμπεπλέγμεθα: è una metafora tratta dal campo semanti-

co della palestra: il lottatore non molla la presa, ma resta avvinghiato al suo avversario. Tuttavia l'immagine è efficace anche per un altro verso: Penteo è «irretito» (συμπλέκω) ormai negli inganni di Dioniso, come ribadirà il grido di trionfo del dio al v. 848 («l'uomo è caduto nella rete»). Talvolta la metafora è usata come stilema tipico in rapporto alle contese verbali o politiche: ad es. Eschine, 2, 153 συμπέπλεγμαι δ' ἐν τῇ πολιτείᾳ ... ἀνθρώπῳ γόητι καὶ πονηρῷ («sono irretito nella vita politica ... da un uomo cialtronesco e malvagio»).

802. ὦ τᾶν: secondo Esichio, s.v., è una forma rispettosa di appellazione; si usa però anche come espressione del linguaggio famigliare, rivolgendosi a parenti (Aristofane, *Nub.* 1432), ma anche in segno di rispetto (come qui, ma ironicamente) di un inferiore verso una persona di riguardo (ad es. Euripide, *Heracl.* 688). Il fatto che ricorra spesso in Aristofane (ventiquattro volte) e sia raro nel linguaggio tragico fa pensare che fosse un atticismo colloquiale (Dodds 1960, p. 174).

803. δουλεύοντα δουλείαις ἐμαῖς: sempre più tiranno, Penteo vede < le donne libere di Tebe accampate sul monte, e persino sua madre, in termini di servitù, il che ripugna alla mentalità democratica e lo connota negativamente davanti all'uditorio ateniese. Allo stesso modo, e persino più esplicitamente, parla un altro tiranno tragico, Lico, in *Herc. fur.* 251: egli si rivolge al coro di vecchi cittadini tebani chiamandoli «servi del mio potere tirannico» (δοῦλοι ... τῆς ἐμῆς τυραννίδος). Il termine δουλείαις («servitù») equivale a δούλαις (l'astratto per il concreto). «Ancora catene!» fa dire a Dioniso Soyinka 2002, p. 82, interpretando il senso profondo del testo euripideo, «Hai così paura che io spezzi quella catena e ti renda libero».

810. ἄ: probabilmente, l'esclamazione più geniale di tutta la sto- < ria del teatro antico. Questo grido di Dioniso (nella recitazione lo dovremo probabilmente intendere non come monosillabico, ma come un suono lungo e modulato, trattandosi della traslitterazione di una parola scenica) è una specie di perno attorno al quale ruota il cambiamento psicologico di Penteo, che subito prima era burbanzoso e arrogante, e subito dopo è come soggiogato da Dioniso, e inizia a esprimere ciò che (in termini psicanalitici) si potrebbe definire il suo "rimosso", vale a dire l'inconscia pulsione verso la madre, l'inconscio desiderio di identificarsi con lei sino a trasformarsi in donna e di osservarla sola e impegnata in atti amorosi. Qui l'esclamazione è *extra metrum*; talvolta invece questo grido appare incluso nel verso, in momenti di grande tensione emotiva, specie quando un personaggio tenta di bloccare l'azione di un altro o esprime violento dolore: ved. Euripide, *Herc. fur.* 1051 ἄ ἄ διά μ' ὀλεῖτε; *Or.* 1598 ἄ ἄ μηδαμῶς δράσῃς τάδε.

812. μυρίον ... χρυσοῦ σταθμόν: due trasgressioni insieme accendono la curiosità di Penteo, che non vorrebbe rinunciare alla sua

spedizione per tutto l'oro del mondo, si potrebbe dire: un ambiguo desiderio di spiare le baccanti, sorprendendole, in un impeto di voyeurismo, mentre si appartano nella selva a caccia d'amore, e la volontà di profanare il rito segreto, riservato agli iniziati, assistendovi senza averne diritto.

814. λυπρῶς ... ἐξῳνωμένας: come osserva subito dopo Dioniso, è una ben strana espressione. Essa segnala la dissociazione mentale di Penteo, incapace di organizzare le opposte pulsioni che si muovono in lui: immaginando la conferma dei suoi sospetti sull'immoralità del culto dionisiaco, pregusta in ciò una sorta di masochistico piacere. Del resto, oltre che come connotazione psicologica, la battuta risulta efficace anche sul piano drammatico, prefigurando la conclusione della vicenda in una chiara ambiguità tragica: «tu desideri assistere a uno spettacolo che ti provocherà dolore», cioè all'aggressione delle baccanti e alla morte per loro mano.

816. σιγῇ ... καθήμενος: prosegue l'avvicinamento del re a una dimensione dionisiaca: egli assume già inconsciamente i comportamenti delle baccanti e li imita: anch'esse infatti cercavano ricovero sotto gli abeti (v. 38). E un abete rientrerà ancora, in altro modo, nel destino di Penteo, non però ὑπό ma ἐπί (v. 1070): è quello su cui verrà fatto salire esposto alla vista delle baccanti nel momento del suo assassinio.

817. ἐξιχνεύσουσίν σε: come delle cagne da caccia che seguono una pista; questo è infatti il ruolo simbolico delle menadi. Ved. δρομάδες ἐμαὶ κύνες al v. 731 e nota.

822-36. Il travestimento femminile che Dioniso impone a Penteo < dileggia la sua tracotanza militaresca e ne segnala l'estrema abiezione, ma assume anche i tratti di un mascheramento rituale (ved. Gallini 1963, pp. 211-21), quasi un rito di passaggio che trasferisce Penteo dalla classe dei cittadini adulti al gruppo iniziatico dei seguaci di Dioniso. Almeno, a Cadmo e Tiresia, travestiti buffamente da baccanti, era stata risparmiata l'ignominia di essere svergognati pubblicamente con i dettagli del travestimento. Quest'ultimo e altre simbologie di bisessualità trovano una serie di paralleli in cerimonie iniziatiche, in riti di passaggio, della pubertà o matrimoniali, a segnalare il mutamento da una sessualità indistinta a un'altra culturalmente qualificata e connessa con il nuovo ruolo sociale che l'iniziando si avvia ad assumere. Anche nei rituali dionisiaci, del resto, il travestimento occupava una sua parte: ad Atene, durante la festa delle Oscoforie due giovinetti vestiti da donna guidavano la processione che dal tempio di Dioniso in Atene portava a quello di Atena Scirade al Falero dei tralci di vite, e dietro di loro venti giovinetti anche essi vestiti da donna, una coppia per tribù, portavano rami di olivo e tralci di vite (ved. Plutarco, *Thes.* 22, 6); così pure, la processione (θεωρία, v. 1047) che si avvierà sul Citerone sarà composta da un uomo vestito da donna e da un giova-

ne straniero dai tratti femminei. Sul travestimento in generale, cfr. M. Delcourt, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris 1958.

824. πάλαι σοφός: un altro segno della confusione mentale di Penteo: ora lo Straniero è diventato «saggio» (σοφός), o meglio ancora «furbo». In ben altro tono, assai più sarcastico, il re aveva usato la stessa parola per deriderlo (v. 655). Qui addirittura Dioniso è πάλαι σοφός, uno abituato da sempre a questi trucchi, rotto a ogni tipo di inganni, una specie di Odisseo.

828. αἰδώς μ' ἔχει: Penteo – il furibondo, l'arrogante – ora si vergogna! La parola richiama, in modo del tutto decontestualizzato, contesti epici: αἰδώς nei versi di Omero è il timore di essere mal giudicato dall'opinione pubblica, nell'ambito di una *shame culture*, per qualche atto disonorevole, e pure di stampo epico è il modulo stilistico di trasferire all'esterno un'emozione interiore («la vergogna mi possiede»): Dodds 1959, pp. 33-71. Un relitto "eroico": a Penteo, ormai sul punto di passare da tiranno autoritario a maschera grottesca, vengono prestati atteggiamenti epici, in modo straniato.

829. θεατὴς μαινάδων: basta che Dioniso soltanto accenni a questa idea perché Penteo rinunci alle sue obiezioni e al suo pudore: diventare spia delle menadi, per lui, un *voyeur*, significa diventare spettatore di accoppiamenti illeciti (vv. 957-8). Un'ossessione che lo segue fin dalla sua prima apparizione sulla scena (v. 223).

833. πέπλοι ... μίτρα: il peplo delle baccanti era lungo sino ai piedi, e Penteo infatti lo indosserà con un certo impaccio (vv. 935-6): questo è l'abbigliamento descritto anche da Eschilo, fr. 59 Radt (dagli *Edoni*), χιτῶνας βασσάρας τε Λυδίας / ἔχει ποδήρεις («ha chitoni e vesti lidie lunghe sino ai piedi», come le donne). La mitra era il tipico copricapo di origine lidia: una specie di turbante a colori sgargianti che faceva anche parte dell'abbigliamento dei seguaci di Dioniso e di altre divinità orientali (Dioniso stesso è chiamato χρυσομίτραν, «dalla mitra d'oro»: Sofocle, *Oed. tyr.* 209): si trattava di un segno di consacrazione, che indicava l'appartenenza di chi la portava al servizio divino (ad es. *Anth. Pal.* VI 276), sebbene la si indossasse normalmente come copricapo femminile elegante, di gusto esotico (Alcmane, fr. 1, 67-9 Page μίτρα / Λυδία νεανίδων / ἰανογλεφάρων ἄγαλμα, «la mitra di Lidia, ornamento di fanciulli dagli occhi dolci»; Saffo, fr. 98, 10-1 Voigt μιτράναν ... / ποικίλαν, «una mitra ricamata»). C'è peraltro da osservare che questo Penteo-baccante appare caratterizzato da una singolare rigidezza, con i capelli raccolti sotto la mitra, che vengono ricomposti per essere perfettamente sistemati (vv. 928-33).

836. οὐκ ἂν ... στολήν: questo è l'ultimo, debole, tentativo di Penteo di salvare il suo io maschile: l'uso dell'ottativo esprime infatti una volontà attenuata. Le esitazioni di Penteo hanno il senso di mostrare

la distruzione progressiva della sua volontà e lo smantellamento della sua personalità. Il travestimento può essere anche eroico (basti pensare a quello di Odisseo, che non rifiuta di assumere le vesti e l'aspetto di uno straccione), ma quello di Penteo è solo grottesco, appunto perché voluto e diretto dall'esterno.

842. μὴ 'γγελᾶν βάκχας: in questo caso (diversamente dal v. 828) non è il timore di essere deriso per il suo travestimento femminile ciò che preoccupa Penteo, ma il darla vinta alle baccanti che potrebbero farsi beffe della sua impotenza. Il verbo designa tipicamente il ghigno sarcastico di chi trionfa sui nemici: ved. ad es. *Med.* 1354-5 σὺ δ' οὐκ ἔμελλες τἄμ' ἀτιμάσας λέχη / τερπνὸν διάξειν βίοτον ἐγγελῶν ἐμοί («tu non dovevi, dopo avere disprezzato il mio letto, passare lieto il resto della tua vita facendoti beffe di me»).

843. Nel codice P tutto il verso è assegnato a Penteo. Il testo però è sospetto, a causa dell'anacoluto e soprattutto del fatto che la sticomitia si spezza, assegnando a Penteo due versi. Una possibilità sarebbe postulare la caduta di un verso dopo il v. 843, da assegnare a Dioniso (insieme al v. 844); oppure (come propongono vari editori, tra cui Diggle 1994a e Seaford 1996) si potrebbe pensare che per un mero errore manuale del copista siano caduti l'emistichio finale del v. 843 e quello iniziale del successivo: in questo caso, il v. 843 sarebbe da assegnare a Dioniso ristabilendo la sticomitia e il successivo (caduto) a Penteo. Questi interventi, però, non risolvono il problema dell'anacoluto: Roux 1972 ha suggerito di pensare a una ἀντιλαβή che dividerebbe il v. 843 tra Dioniso e Penteo, attribuendo la prima parte al dio, la seconda al re che lo interrompe con impazienza. Altri casi (in serie, però) di ἀντιλαβαί tra Dioniso e Penteo sono ai vv. 966-70. In definitiva, non esistono ragioni decisive per modificare il testo del manoscritto.

847. ἥξει δὲ βάκχας: per la costruzione di ἥκω con l'accusativo (frequente in Omero ma non ignota ai tragici), ved. Kühner – Gerth, I, p. 311.

848-61. Ciò che lo Straniero dice, rivolgendosi a Dioniso (cioè a sé stesso), è una forma di metateatro: sta recitando una parte a uso del Coro, e giocando con le sensazioni degli spettatori, i quali sanno benissimo che il dio sta ingannando le sue stesse seguaci, così come poco prima ha ingannato il suo nemico.

848. ἐς βόλον καθίσταται: per la metafora della rete, ved. v. 870 e nota. L'inversione tra i vv. 847 e 848, generalmente adottata dagli editori (a partire da Musgrave), s'impone con evidenza.

850. τεισώμεθ': da τίνω («punisco»); τίσις è in particolare la punizione divina, ved. Alcmane, fr. 1, 36 Page ἔστι τις σιῶν τίσις («c'è una vendetta degli dèi»). L'uso del plurale è ambivalente, in rapporto allo sdoppiamento della figura di Dioniso, invocato come dio punitore, mentre lo Straniero che lo invoca è comunque sempre Dioniso.

851. ἐλαφρὰν λύσσαν: un'espressione quasi ossimorica: λύσσα, la vera follia, non può essere leggera, è una devastazione furiosa e selvaggia che spezza ogni barriera, è la follia feroce delle baccanti assassine, metaforizzata poco dopo dall'immagine delle rabbiose «cagne di Lissa» (v. 977), che si avventano contro un uomo ormai anch'egli completamente fuori di senno. L'aggettivo, in effetti, è geniale nella sua ambiguità, e potentemente efficace sia dal punto di vista psicologico che drammaturgico: quello che apparirà poco dopo sulla scena non sarà un pazzo furioso, ma un burattino ridicolo, pieno di leggerezza e persino di gioia nel contemplarsi infine così come, forse, voleva fare inconsciamente sin dall'inizio: travestito da donna, liberato dalle sue rabbie e – si potrebbe dire – dal suo Super-Io militaresco. Più leggero, appunto: perché la follia fa venire alla luce ciò che un essere umano nasconde accuratamente in qualche angolo oscuro della sua anima, appesantendola. <

854. χρῄζω ... ὀφλεῖν: punizione aggiuntiva: l'umiliazione pubblica e la derisione; qui il verbo γελάω ha senso proprio (e non traslato come al v. 842) e il corteo di Penteo folle e travestito in mezzo ai Tebani che ridono e lo beffano fa pensare a lui come a un φαρμακός, il capro espiatorio che viene espulso vergognosamente dalla città portando con sé il male e le impurità.

860. In questo verso suscita problemi ἐν τέλει che non è mai stato veramente spiegato in modo decisivo (da cui la correzione ἐν μέρει di Diggle 1994a, «di volta in volta», che non è comunque dirimente). Si può intendere ἐν τέλει come «alla fine», mettendolo in rapporto con πέφυκεν e pensando alla piena rivelazione del dio nella sua potenza dopo le sofferenze (un dio vero, dunque, e non una simulazione: alla fine tutti i Tebani vedranno chi è Dioniso) e al termine del dramma, dove i conti torneranno tutti a suo favore. In alternativa si può intendere «nella sua autorità», cioè nella funzione di divinità totalmente padrona dei suoi poteri; τοὺς ἐν τέλει sono in Tucidide (ad es. I 40, 4; 90) coloro che esercitano la pienezza della loro carica.

861. δεινότατος ... ἠπιώτατος: l'antitesi, rafforzata dal superlativo, sottolinea il fatto che Dioniso possiede una doppia natura nello stesso tempo distruttiva e amica, ma sempre in misura estrema, poiché conduce al limite della violenza selvaggia, ma promuove d'altra parte la dolcezza della vita che si manifesta nei simposi, dove porta gioia e oblio dei mali attraverso il vino (ved. vv. 772-4).

862-911. *Terzo stasimo.* La strofe, potentemente lirica, ripropone la contiguità simbolica tra baccante e cerbiatta, uno degli animali simbolo dei riti dionisiaci: le cerbiatte (un riferimento implicito alle νεβρίδες delle menadi), sfuggite alle reti dei persecutori, si rifugiano con balzi veloci sui monti e trovano gioia e pace nella natura, come le menadi. Poi il Coro ripercorre alcune idee chiave della morale tradizionale (e <

in questo si vede una ripresa tematica del primo stasimo): la gioia della vendetta (nell'efimnio, vv. 877-81; 897-901), l'ammonimento a evitare la dismisura, la vanità delle illusioni umane, la punizione divina che colpisce tardi ma inesorabilmente gli empi, sino al μακαρισμός finale. C'è chi ha visto in questo Coro un elemento autobiografico: «il pensiero profondo di un vecchio che ha trovato infine la pace dell'anima nel dialogo con il divino» (Roux 1972, p. 511). Non sarebbe l'unico caso (nel tardo teatro classico, giusto al tramonto della grandezza ateniese e della vita degli autori ormai anziani) di riflessione pensosa sulla propria vecchiaia: anche l'*Edipo a Colono* contiene vari riferimenti autobiografici al vecchio Sofocle e al suo corteggiamento della morte (per usare un'idea di Tomasi di Lampedusa nel *Gattopardo*). Certo l'ipotesi è suggestiva, ma bisogna dire che questo stasimo aderisce anche con pertinenza alla situazione scenica: celebra la ritrovata libertà delle baccanti sfuggite alla tirannia di Penteo e d'altra parte prefigura la punizione che verrà inflitta al re, invocando idee dell'etica tradizionale: ricambiare il male dei nemici, «calcare la mano» sul loro capo. Gli ultimi canti corali delle *Baccanti* marcano un mutamento di tono rispetto ai precedenti: «una graduale discesa dalla serena gioia delle odi iniziali alla selvaggia furia nel momento in cui si libera il distruttivo potere dionisiaco» (Conacher 1967, p. XXX).

862. παννυχίοις: la lezione di P è πανυχίοισι (corretta in παννυχίοισι), ma già Marco Musuro (Aldina, 1503) l'ha emendata in παννυχίοις, necessario per il metro. Le feste dionisiache celebrate dalle baccanti erano generalmente delle παννυχίαι, illuminate dalle fiaccole: ved. la nota al v. 487.

863. θήσω: è il battere cadenzato del piede nella danza; a ritmo, lo si batte e lo si solleva (ved. vv. 943-4).

864. πόδ' ἀναβακχεύουσα: piedi candidi di donna guizzano nudi durante la danza, alzandosi (ἀνά) a tempo: ved. v. 665 e nota. Allo stesso modo, di lì a poco, Dioniso istruirà Penteo travestito sulla danza bacchica, invitandolo ad «alzare» i piedi (αἴρειν, v. 944). Per il movimento vorticoso dei capelli sciolti nel vento, tipico delle danze di *trance*, ved. v. 150. Il volteggiare aereo delle danzatrici e il paragone con la cerbiatta costituiscono un'immagine cara alla fantasia lirica di Euripide, che ricorda qui, ma in modo più elegante e leggero, un'analoga immagine del terzo stasimo dell'*Elettra* (vv. 859-61) θὲς ἐς χορὸν ὦ φίλα ἴχνος / ὡς νεβρὸς οὐράνιον / πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαίᾳ («dirigi il passo alla danza, cara, come una cerbiatta balza leggera verso il cielo, splendida»).

866-8. χλοεραῖς ... ἡδοναῖς: è un'ipallage, di forte spessore lirico (sviluppata poco sotto, vv. 875-6), abbastanza insolita nei cori euripidei. L'immagine descrive la cerbiatta mentre balza libera nell'erba dopo essere sfuggita ai cacciatori, come lo Straniero è fuggito dalla pri- <

gione di Penteo. Si tratta di una similitudine implicita, in cui confluiscono diversi valori: 1. la baccante-cerbiatta gode i piaceri della pace sul monte dopo essere saltata oltre le reti che cercavano di intrappolarla; la metafora prelude alle parole di Dioniso, che si appresta ad avviluppare il suo nemico in ben altre reti, tutt'altro che scavalcabili; 2. la cerbiatta (animale dionisiaco) si abbandona all'ἡδονή della natura e della libertà, come fanno le baccanti descritte nelle loro piacevoli occupazioni, nel cuore naturale del Citerone (vv. 692-711); 3. l'immagine riprende quella della parodo, dove era la puledra a gioire della stessa felicità (vv. 165-7).

870. ἀρκύων: l'immagine delle reti riprende, rovesciandole, le parole di Penteo (vv. 451-2 ἐν ἄρκυσιν γὰρ ὢν / οὐκ ἔστιν οὕτως ὠκὺς ὥστε μ' ἐκφυγεῖν), il quale si vantava di avere preso nelle sue reti lo Straniero; Dioniso gli ha appena replicato a distanza (v. 848 ἀνὴρ ἐς βόλον καθίσταται), vantandosi di avere intrappolato Penteo nelle sue reti, quelle della follia. Così l'empio si dibatte nei lacci della vendetta divina, mentre le baccanti hanno evitato quelli del loro persecutore. La scena descrive il momento culminante di un'impresa venatoria: un cacciatore appostato in vedetta (φύλαξ) sorveglia la rete in attesa che la preda vi resti impigliata; e dopo che la cerbiatta ha scavalcato la trappola, aizza i cani (θώσσω è il verbo tecnico per simili situazioni, cfr. Euripide, *Hipp.* 219) che balzano sulle sue tracce, ma la preda sfugge: una situazione simile è descritta in Senofonte, *Cyn.* 6, 12.

874b-5. ἡδομένα βροτῶν ἐρημίαις: letteralmente «godendo della solitudine di uomini». Si può interpretare in senso concreto («luogo deserto», come ad es. in Eschilo, *Prom.* 2 ἄβροτον εἰς ἐρημίαν, «un deserto vuoto di uomini»), oppure in senso astratto («assenza», con ἐρημίαις = ἐρημίᾳ, plurale poetico). Tuttavia è probabilmente pedante distinguere i due valori che invece, utilizzando una possibilità della lingua, Euripide ha lasciato volutamente nell'ambiguità (Roux 1972, p. 514: «une fusion des deux sens»). L'immagine rafforza e completa quella della stessa strofe χλοεραῖς ... λείμακος ἡδοναῖς (vv. 866-8), ma il piacere della cerbiatta sfuggita ai cacciatori è trasferito dal pascolo alle macchie e ai rovi di un bosco, con un gioco cromatico molto suggestivo, il verde smagliante del prato (χλοεραῖς) in rapporto al chiaroscuro del bosco (σκιαροκόμοιο) dove ha trovato rifugio. L'aggettivo σκιαροκόμος è un *hapax*, di forte energia impressionistica: «con rami che gettano ombre», per indicare le chiazze di luce e di ombra che si aprono nel fogliame del bosco.

877-81. L'efimnio (o *refrain*) è stato oggetto di due opposte linee interpretative. Secondo alcuni il Coro contrappone in modo svalutativo la σοφία alla tradizionale legge del taglione («che è mai la sapienza in confronto alla vendetta?»): echi di questo dibattito si possono trovare in Platone, *Gorg.* 470c, quando Socrate dimostra al sofista Polo che la <

felicità consiste nella giustizia e non nel ricambiare il male con il male. Un simile schema di pensiero, in cui si contrappongono due diverse forme di razionalità (una sapienza laica e un'altra fondata sull'accettazione delle tradizioni), ripete quello del primo stasimo (v. 395): «non è sapienza il sapere».

881. ὅτι καλὸν φίλον αἰεί: una massima tradizionale; sarebbe stata cantata dalle Muse durante le nozze di Cadmo e Armonia, ved. Teognide, 15-7: «Le Muse e le Cariti, figlie di Zeus, giunte un tempo alle nozze di Cadmo, cantarono "Ciò che è caro è anche bello, ciò che non è caro non è bello" (ὅττι καλὸν φίλον ἐστὶ / τὸ δ' οὐ καλὸν οὐ φίλον ἐστί)». Lo stesso canto è nominato da Pindaro, *Pyth.* 3, 88 sgg.: era anche una massima proverbiale, ricordata da Platone (*Lys.* 216c), applicata per giustificare il relativismo etico «per quelli che perseguono il loro utile», come commenta lo scolio a Platone. In realtà le massime elencate in questo stasimo formano un *pot-pourri* di idee religiose tradizionali.

882-4. ὁρμᾶται μόλις ... σθένος: la lentezza degli dèi nel punire i malvagi, che sembrano trarre vantaggi impunemente dalla loro cattiveria, è un concetto che segue lo spirito religioso greco dalle origini fino alla filosofia stoica: presto o tardi, ma inesorabilmente, gli dèi o la provvidenza intervengono a punire gli empi e gli spergiuri e persino la loro discendenza. Ved. già *Il.* IV 158-62 οὐ μέν πως ἅλιον πέλει ὅρκιον ... /... / εἴ περ γάρ τε καὶ αὐτίκ' Ὀλύμπιος οὐκ ἐτέλεσσεν / ἔκ τε καὶ ὀψὲ τελεῖ σύν τε μεγάλῳ ἀπέτεισαν, / σὺν σφῇσιν κεφαλῇσι γυναιξί τε καὶ τεκέεσσιν («non è vano un patto giurato ... ché se pure non l'ha compiuto subito l'Olimpio, lo compirà anche tardi, e pagheranno a caro prezzo, con le teste loro e con le donne e coi figli»); cfr. anche Solone, fr. 13, 25-8 West; Euripide, *Ion* 1615; Sofocle, *Oed. Col.* 1536. Il tema è trattato sistematicamente, con inclusione di argomentazioni stoiche e medioplatoniche, nel dialogo di Plutarco *de sera numinis uindicta*. <

885-6. τούς τ' ἀγνωμοσύναν τιμῶντας: propriamente, «quelli che rendono un culto a Stoltezza». Tutto il passo assume un arcaico colorito di concretezza, presentando gli dèi e il loro agire in termini di operare fisico: essi partono tardi, muovono con lentezza il passo del tempo, alla fine prendono in trappola il colpevole. Questo modo di procedere crea una netta divaricazione stilistica con il *refrain* che insiste su concetti astratti e universali.

888-9. ποικίλως: l'avverbio si riferisce alla capacità di ingannare il nemico nascondendo i propri piani, attirandolo nell'agguato, come ad es. in Sofocle, *Oed. Col.* 762 μηχάνημα ποικίλον. È l'astuzia sottile e accorta che si accompagna all'azione divina proiettata nel tempo, incomprensibile agli uomini perché continuamente nascosta e cangiante, capace di trarre in inganno gli empi con mille diverse esche e nascondendo i loro veri fini; l'idea della metamorfosi, del cambiare forma

continuamente, come un arcobaleno (Dioniso stesso, del resto, inganna e cambia il suo aspetto nelle *Baccanti*) è spesso applicata alle attività intellettuali e anche poetiche (ad es. in Pindaro, *Ol.* 6, 87; Platone, *Theaet.* 146d). Odisseo l'astuto per eccellenza è ποικιλομήτης (ved. ad es. *Od.* III 163; XIII 293).

890. θηρῶσιν: ancora una volta ricompare il campo metaforico della caccia, onnipresente nelle *Baccanti* (ved. la nota al v. 870). Gli dèi catturano l'empio, dopo averlo scovato e avergli dato la caccia: nello specifico, ora è Penteo che si avvia a diventare la preda da catturare (τὸν ἀμβάτην / θῆρ', vv. 1107-8), o da esibire come trofeo (μακάριον θήραμα, v. 1171), dopo avere follemente preteso di essere lui il cacciatore di baccanti (ἐξ ὄρους θηράσομαι, v. 228).

893-6. κούφα ... πεφυκός: il Coro si sofferma sul rapporto tra la legge religiosa, che affonda la sua autorità nel tempo, e quella naturale; tale dibattito è sovente riecheggiato in opere contemporanee e costituisce anzi uno degli sforzi di teorizzazione più alta del pensiero giuridico religioso del V secolo a.C. È verosimile che qui Euripide avesse in mente il famoso passo dell'*Antigone* di Sofocle (vv. 453-7), in cui Antigone proclama il valore universale della legge, fondato non su convenzioni sociali, ma sul suo carattere sacro e divino: «io non credevo – dice Antigone a Creonte – che i tuoi decreti avessero, mortale come sei, il potere di sovrastare le salde leggi non scritte degli dèi. Queste non sono di oggi né di ieri, ma vivono da sempre, e nessuno sa chi le abbia rivelate (οὐ γάρ τι νῦν γε κἀχθές, ἀλλ' ἀεί ποτε / ζῇ ταῦτα κοὐδεὶς οἶδεν ἐξ ὅτου φάνη)». Nel passo delle *Baccanti* il Coro (ma forse non Euripide) sembra affermare con convinzione il nesso tra forza divina (δαιμόνιον, però non θεός) e giustizia, che si fonda sulla natura, contrapponendosi decisamente alle idee espresse da persone come il sofista Callicle (in Platone, *Gorg.* 482e): «come molte altre cose, anche legge e natura si contrappongono tra loro» (ὡς τὰ πολλὰ δὲ ταῦτα ἐναντί' ἀλλήλοις ἐστίν, ἥ τε φύσις καὶ ὁ νόμος), da cui dipende l'affermazione che la legge non è altro che il diritto del più forte, come dal canto loro sostengono gli Ateniesi per bocca di Tucidide nell'episodio del dialogo dei Meli (V 84). Eppure, poco sopra, Dioniso aveva affermato una cosa differente (v. 484): che le leggi dei popoli sono relative, e che dunque non esiste un νόμος universale. Tuttavia, un conto sono i "costumi", un altro è la forza normativa della legge, che discende da una sfera più alta, il δαιμόνιον, appunto. Anche Tiresia aveva enunciato le stesse idee del Coro sul valore normativo delle tradizioni (ved. v. 201 e nota).

902-11. Un altro μακαρισμός (come al v. 73) che assume la forma arcaica del preambolo, o *Priamel*: un'enunciazione di oggetti accostati tra loro asindeticamente per evidenziare nel paragone ciò "che è meglio". Il Coro, dopo avere guidato gli ascoltatori sui sentieri del-

la tensione verso la sapienza e la legge, conclude il suo canto riconducendo al piano della felicità quotidiana, che si vive spendendo bene le ore di una vita moderata. L'idea è anch'essa appartenente al patrimonio dell'arcaica sapienza: ved. ad es. Bacchilide, 5, 50-1 ὄλβιος ᾧτινι θεὸς / μοῖραν τε καλῶν ἔπορεν («beato quello a cui il dio concesse una ricca esistenza»).

910a. ἀπέβασαν: aoristo "di consuetudine", una variante dell'aoristo gnomico, regolarmente usato nelle sentenze: vale «sogliono andarsene».

912-76. *Quarto episodio*. La scena in cui si porta a compimento la degradazione di Penteo ha qualcosa di tragicamente comico – del resto nel teatro attico gli episodi di travestimento erano tipici della commedia (come nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane in cui uomini si travestono da donne, o nelle *Donne in assemblea* in cui donne si travestono da uomini). Ma è ancora Penteo, in fondo, quello che compare vestito da baccante, con il tirso in mano e i capelli acconciati? In realtà, si tratta di un essere intermedio: né uomo né donna, non più re ma non ancora vittima sacrificale, folle ma non sino al punto di perdere del tutto la coscienza di sé. Egli non solo si mostra in vesti femminili, ma assume anche tratti esageratamente femminili: si pavoneggia, ammira il suo abbigliamento, si fa acconciare i riccioli, si confronta con le altre donne. Accanto a lui Dioniso, ironico e distaccato come sempre, ma in realtà crudele della crudeltà infinita che solo gli dèi hanno, si compiace di eccitare il delirio della sua vittima, facendo da sponda ai suoi vaneggiamenti. La distruzione di Penteo avviene non solo a livello visivo (con la sua trasformazione in baccante) e mentale (attraverso la sua follia), ma anche per il fatto che egli resta confinato a un unico livello di linguaggio, quello letterale, mentre Dioniso è in grado di attivare e comprendere più livelli: tutte le sue parole infatti sono ambigue e ironiche (e gli spettatori sono in grado di coglierlo, e osservare quanto grande sia l'abisso che si è spalancato, e va ancora spalancandosi, tra i due avversari). Ma il travestimento di Penteo è straniante anche per altri aspetti, dato che si carica di significati esattamente opposti rispetto a ciò che dovrebbe assumere in un rituale dionisiaco. Mentre la baccante – come ribadiva anche il Coro poco sopra – rappresenta l'estremo assoluto della libertà, Penteo pare come imprigionato dentro il suo costume: il peplo deve cadere esattamente, il ricciolo che è andato fuori posto deve essere riassettato, anche i passi di danza devono essere cadenzati. A rimettere ogni cosa a posto è comunque Dioniso. Tutto il dialogo mostra un'accentuazione spiccata del tema dell'ordine e dunque muove in una direzione del tutto opposta rispetto a ciò che il delirio di Bacco comporta. Anche nel momento di massima adesione al mondo dionisiaco, nel cuore della sua follia, Penteo resta comunque lontano dall'essenza del dionisismo. Egli

sembra, piuttosto, incapsulato nella sua nuova veste bacchica, che lo avvolge come un sudario: persino da baccante, anche quando Dioniso è passato su di lui con il vento della follia, si manifesta qualcosa del vecchio Penteo, la sua ossessione di potere (svellere le montagne), il suo rapporto ambiguo con la sessualità, la sua megalomania. Il dialogo è serrato, incalzante, fondato su una serie di disticomitie, in cui si dispiega pienamente l'ironia tragica che Euripide assegna a Dioniso già trionfatore e alla sua vittima, che non è padrona né della sua mente né delle sue parole.

912. ἃ μὴ χρεὼν ὁρᾶν: Penteo non è ancora apparso, Dioniso lo fa uscire dalla reggia, mentre pronuncia il suo invito, come un burattinaio muove un suo pupazzo (probabilmente, dopo il v. 916 va immaginata una pausa durante la quale Penteo fa il suo ingresso in scena e il pubblico ha la sorpresa di vedere il re acconciato da menade, una visione nello stesso tempo tragica e grottesca, un grande *coup de théâtre*). Il re esce dalla reggia travestito e si avvia verso il centro della scena, si potrebbe dire quasi come un'indossatrice sulla passerella, fermandosi molto vicino a Dioniso, che arriva a toccarlo (v. 933). Le parole ἃ μὴ χρεὼν ὁρᾶν suonano beffardamente minacciose: esse alludono alla profanazione che Penteo intende compiere recandosi ad assistere a riti interdetti ai non iniziati, come aveva già annunciato di voler fare (vv. 472-4). Ma si può individuare un secondo valore: Penteo brama di vedere ciò che non si dovrebbe vedere (ossia, la morte per mano di sua madre) e di affrettarsi là dove sarebbe meglio per lui non andare (ossia verso il luogo della sua morte). Il tono di Dioniso ha qualcosa di sprezzante, l'imperiosità di chi si rivolge a una persona sottomessa (il pronome personale all'inizio di frase, all'accusativo, segnala spesso questo tipo di relazione tra prigioniero e carceriere: ad es. Sofocle, *Ant.* 441 σὲ δή, σὲ τὴν νεύουσαν ἐς πέδον κάρα («te che tieni la testa abbassata a terra», dice Creonte ad Antigone); *Ai.* 71-2 σὲ τὸν τὰς αἰχμαλωτίδας χέρας / δεσμοῖς ἀπευθύνοντα … καλῶ («chiamo te che tieni i legami delle mani prigioniere», dice Atena ad Aiace folle, il quale ha legato il bestiame credendo di avere catturato i suoi nemici); Eschilo, *Prom.* 944 sgg. σὲ τὸν σοφιστήν … λέγω («te, il sapientone … io chiamo», Ermes a Prometeo).

915. γυναικὸς μαινάδος βάκχης: i tre epiteti, «donna, menade, baccante», oltre a identificare i tre stadi successivi della possessione dionisiaca (da donna comune, a menade, cioè seguace del dio, e infine a baccante, posseduta dal dio), segnalano sarcasticamente il crollo totale del sistema di valori su cui si reggeva la personalità di Penteo: era un guerriero orgoglioso della sua virilità ed è divenuto femmina; era un uomo fiducioso della sua ragione, ed è divenuto un folle, era un re ed è diventato un "bacco": «a climax of cumulative scorn» (Dodds 1960, p. 193).

917. μορφὴν: di nuovo, in uno degli snodi drammatici fondamentali, ricompare una delle parole chiave del dramma: la forma, l'aspetto che sostituisce un'identità che Penteo ha smarrito. Ora il suo aspetto è cambiato: non è più il re di Tebe, ma un essere misto, in parte Penteo, in parte baccante. Dioniso aveva esordito dicendo di avere mutato il suo aspetto (μορφή) da divino in umano (ved. v. 4 e nota), ora invece, sempre per volontà di Dioniso, tocca a Penteo mutare la sua forma da maschile a femminile.

919. Θήβας καὶ πόλισμ': il καί ha valore coordinante appositivo, per cui ved. Denniston 1966, p. 219.

920-2. Le visioni di Penteo in parte sono prodotte dalla sua follia (sdoppiamento di immagini: dunque un tipo di allucinazione patologica, ben lontana da quelle gioiose che le baccanti sperimentano nel momento dell'estasi, durante le quali non vedono doppio, ma vedono oltre la realtà), in parte sono il segno di una più profonda percezione della natura di Dioniso, che gli appare nella sua epifania taurina. Essa era forse indicata dalla maschera che l'attore aveva mutato (con le corna che spuntavano dal capo: v. 921). Secondo la pittoresca espressione di Dodds 1960, p. 193, questa allucinazione è paragonabile alle visioni dei satanisti medievali che vedevano il loro maestro con corna caprine. Le baccanti macedoni, le *Mimallones*, «portavano corna sul capo a imitazione di Dioniso» (scolio a Licofrone, 1237). Per Dioniso-toro ved. anche v. 1159 e nota. Per il legame tra follia e sdoppiamento delle immagini, o vista alterata, ved. ad es. (a proposito di Laocoonte) Quinto Smirneo, *Posthomerica* XII 411 μαινομένῳ δ' ἤικτο καὶ ἔδρακε διπλόα πάντα («sembrava un pazzo, e vedeva tutto sdoppiato»).

920. ἡγεῖσθαι: infatti è Dioniso che sta conducendo la spedizione verso il Citerone e guida quello che si avvia a diventare un corteo sacrificale (vv. 1046-7).

922. γὰρ οὖν: a fine periodo, e anche a fine verso, questo nesso è del tutto insolito: una sottolineatura molto espressiva della sorpresa con cui Penteo riconosce la sbalorditiva metamorfosi del suo interlocutore.

924. ἃ χρή σ' ὁρᾶν: riprende ironicamente il v. 912; il significato primario va letto in chiave misterica: solo gli iniziati hanno il privilegio di vedere la figura divina, o le sue manifestazioni; nelle *Rane* di Aristofane gli adepti di Iacco affermano che solo a loro è consentito di vedere la luce del sole pura (vv. 454-8 μόνοις γὰρ ἡμῖν ἥλιος / καὶ φέγγος ἱερὸν ἐστιν / ὅσοι μεμυήμεθ' εὐ/σεβῆ τε διήγομεν / τρόπον, «per noi soltanto è sacra la luce del sole, noi che siamo stati iniziati ai misteri e conduciamo una vita pia»). Ma c'è anche un doppio senso: Penteo sta vedendo ciò che gli tocca vedere, per costrizione divina da cui non può liberarsi. Il tema della vista e dello sguardo gioca, qui come altrove, un ruolo centrale all'interno di questa scena, determinando una serie di scarti semantici e psicologici: al vedere stra- <

niato e deforme di Penteo, si contrappone un Dioniso che controlla e dirige la vista degli altri, quasi come un regista farebbe con i suoi attori: ordina al re di farsi vedere, lo mostra agli spettatori nel suo trucco femminile, gli assicura che ormai egli sta vedendo «ciò che deve vedere», prefigura lo spettacolo che sarà offerto al re dalle baccanti e il suo ritorno «sotto gli occhi di tutti». Al v. 927, inoltre, su questo tema viene innestato un minaccioso doppio senso: «vedendo te, mi pare di vedere loro», ossia «ti vedo già nelle loro mani»: dietro Penteo appare lo stuolo assassino delle baccanti.

927-9. La serie di questi tre versi interrompe la disticomitia. Non è un caso isolato: talvolta Euripide spezza il ritmo della sticomitia (ad es. in *El.* 651-2), specialmente quando si presume che l'attore faccia una pausa nella recitazione, cosa che qui va certamente presupposta (come ad es. in *Or.* 255-7, dove si deve immaginare un momento di sbigottimento quando Oreste vede comparire le Erinni): in questo caso dopo il v. 927 Dioniso s'interrompe, avendo risposto alla domanda di Penteo, e poi passa, dopo un attimo di silenzio, a esaminare punto per punto il suo camuffamento (come segnala anche ἀλλ' ἐξ ἕδρας, che introduce un nuovo giro d'idee). Del resto, la disticomitia è interrotta anche poco oltre, al v. 934: il momento altamente drammatico giustifica questi lievi scarti rispetto alla perfetta corresponsione del dialogo.

930. προσείων ... ἀνασείων: anche da queste parole si osserva il cedimento della mente di Penteo, e si vede in opera il meccanismo dell'ironia tragica: ciò che il re all'inizio del dramma, quando era ancora in sé, deprecava e voleva interrompere con la violenza era appunto lo scrollare il capo nella *trance* (vv. 240-1 ἀνασείοντά τε / κόμας). Ora, come una perfetta baccante, Penteo agita il capo in avanti e all'indietro, nel movimento tipico della danza di *trance*: ved. v. 150 e nota. Però, anche in questo momento di estremo straniamento da sé, l'inconscio di Penteo sembra aspirare a trovare una qualche forma di ordine, un "posto giusto" dal quale la pettinatura si è smossa (ἐξ ἕδρας), in ciò che invece per natura dovrebbe essere libero e sciolto, il guizzare dei capelli nell'aria, nel massimo disordine. Un uomo d'ordine mantiene una parvenza del suo carattere anche quando è squassato dalla follia. Tuttavia, i suoi capelli sono raccolti sotto la mitra (che era stata citata nell'elenco dei travestimenti, vv. 831-5): la mitra quindi sostituisce le corone di edera con cui le baccanti s'inghirlandano abitualmente il capo, marcando in tal modo la distanza tra una baccante artificiale e contraffatta, civilizzata, si potrebbe dire, che indossa un copricapo confezionato da mani umane, e la vera baccante tutta immersa nella natura selvaggia di cui l'edera è l'espressione (v. 106).

932. θεραπεύειν: ironia tragica, ancora, con un rovesciamento di prospettive: θεράπων è propriamente il «servitore» del dio, cioè quello a cui tocca prendersi cura del suo culto o che lo onora con le azioni:

ved. ad es. Esiodo, *Op.* 135 ἀθανάτους θεοὺς θεραπεύειν; Euripide, *Ion* 111 Φοίβου ναοὺς θεραπεύω. Archiloco si definiva «servitore del signore Enialio», θεράπων μὲν Ἐνυαλίοιο ἄνακτος (fr. 1 West). Naturalmente, è paradossale che qui un dio si occupi di un mortale, addobbandolo come una statua di culto, mentre toccherebbe ai fedeli di Dioniso servire il dio, onorandolo con danze e canti (ved. v. 82).

933. ὄρθου κάρα: un altro tocco derisorio, che viene moltiplicato dal gesto teatrale: facendogli il dio rialzare la testa, il pubblico può osservare in tutta la sua estensione l'umiliazione del re rispecchiata nel suo travestimento.

934. σοὶ γὰρ ἀνακείμεσθα: un doppio senso ambiguamente ironico: ἀνακείμεσθα vale nello stesso tempo «mi metto nelle tue mani» e «sono un'offerta sacrificale dedicata a te». Come osserva Roux 1972, pp. 533-4, il rituale voleva che la vittima desse in qualche modo il suo assenso al sacrificio, ad esempio scrollando il capo all'aspersione dell'acqua rituale; in questo caso Penteo, senza comprendere quello che sta dicendo, dà il suo assenso al proprio sacrificio, mettendosi tutto nelle mani di Dioniso e a sua volta agitando il capo nel fare le prove della sua performance da baccante (προσείων αὐτὸν ἀνασείων, v. 930).

938. ὀρθῶς ... πέπλος: Penteo si osserva la caduta del peplo, proprio come una ragazza vanitosa: la stessa movenza fa Glauce quando indossa la veste avvelenata di Medea, in *Med.* 1165-6 (cfr. Seaford 1996, p. 225).

943-4. ἐν δεξιᾷ ... αἴρειν νιν: Dioniso, sacerdote di sé stesso, insegna al neofita i movimenti della danza. Anche se non è chiaro come le danze dionisiache si svolgessero, è certo che esse possedevano alcune figure base, che favorivano l'ingresso a forme più agitate di possessione corporea e infine l'accesso alla *trance*. Platone (*Leg.* 815c) parlava di figure animalesche e di danze imitative in cui le baccanti mimavano Pan, Satiri, ninfe; il dato sembra trovare conferma a livello etnografico: danze mimetiche e animalesche introducono sovente la fase più agitata del rito estatico; cfr. Rouget 1986, pp. 286-94.

944. μεθέστηκας φρενῶν: un doppio senso: in apparenza significa «hai cambiato opinione», «hai mutato lo stato d'animo», ma il pubblico comprende l'ironia dell'espressione che significa contemporaneamente «sei uscito di senno» (come fosse ἐξέστης φρενῶν). Per la danza dionisiaca, in cui le gambe devono alzarsi a ritmo alterno, ved. vv. 665, 863-4.

945-6. Κιθαιρῶνος ... φέρειν: il delirio di onnipotenza di Penteo è un altro elemento della pazzia che viene descritto, con la buffa idea di un Penteo spaccamontagne, e nello stesso tempo un paradigma dell'empio che verrà sicuramente punito: contro gli dèi, secondo il mito, i giganti Oto ed Efialte avevano sollevato i monti per dare la scalata al cielo (*Od.* XI 315). Invece in Nonno, *Dionysiaca* XXXII 143, è lo stesso Dioniso folle che sradica alberi dalle montagne.

949. μοχλοὺς φέρωμεν: congiuntivo con valore dubitativo; c'è del metodo in questa pazzia: Penteo esamina razionalmente l'esecuzione del suo folle disegno di eliminare le baccanti eliminando il monte. Ma l'accenno alle leve allude sinistramente al momento della sua morte: le baccanti infatti tenteranno di scalzare l'albero su cui si è rifugiato proprio con leve di legno (v. 1104 ἀσιδήροις μοχλοῖς), anche se poi lo faranno a mani nude, proprio come ora Penteo vaneggia di fare con le montagne. Saranno innumerevoli mani di menadi a fare precipitare a terra il re insieme all'albero.

951. διολέσῃς ἱδρύματα: con infinito compatimento Dioniso simula di difendere l'ambiente montano, una specie di oasi ecologica popolata da piccoli e pacifici dèi, in un clima pastorale che si direbbe quasi pre-bucolico. Invece, quello che Penteo incontrerà lì sarà un ambiente di sanguinaria ferocia, e gli schizzi di sangue e l'assordante grido delle baccanti alla caccia della loro preda.

955. κρύψῃ ... χρεών: Dioniso scherza, gioca con le parole, e Penteo non se ne accorge. Ormai nulla di ciò che dice può essere messo in discussione dal re che è completamente nelle sue mani; si arriva sino al *nonsense* e alla derisione verbale, all'«io credo ch'ei credette ch'io credessi». Si può anche vedere un doppio senso in κρυφθῆναι che significa «nascondersi» e anche «essere seppellito». Del resto, lo scherzo sull'idea del nascondere prelude ironicamente al tentativo di Penteo di spiare le menadi nascosto sulla cima dell'abete (vv. 1059-75), ma si può individuare anche un richiamo all'idea poco prima espressa dal Coro sul fatto che gli dèi "nascondono" (ma in ben altro modo) i loro progetti (vv. 888-90).

958. λέκτρων ... ἐν ἕρκεσιν: anche al colmo della follia, quando la sua mente si è disgregata, Penteo ripete le accuse di immoralità contro le baccanti che sono radicate nel fondo della sua psiche, in quell'impasto di sessuofobia e morbosità che fa parte della sua natura, perché non c'è droga o follia che possa far emergere dal nulla ciò che l'uomo non ha già nella sua anima. Così la follia fa emergere in Penteo quello che la sua mente aveva rimosso: qui però il tono non è più di indignato moralismo, ma piuttosto di curiosa e compiaciuta aspettativa, quasi da *voyeur* (ved. le «dolcissime reti», φιλτάτοις ἐν ἕρκεσιν). Anche in questo momento, come sempre, Penteo non rinuncia a immaginare le donne come dovrebbero essere in un sistema cittadino: «chiuse» dalle «barriere» dei letti, dove praticano un eros sottoposto al dominio della parte maschile della cittadinanza e anche nel momento della trasgressione rimangono sempre «prese nelle reti» (Segal 1982, pp. 91-2). <

965. πομπὸς: una parola del linguaggio sacrale, usata qui sarcasticamente (ironia tragica): Dioniso conduce come sacerdote la vittima umana allo σπαραγμός in suo onore. Ved. v. 1047 e nota.

966-70. La suddivisione di uno stesso verso tra due personaggi

(ἀντιλαβή) è una tecnica espressiva usata nei tragici non prima di Sofocle, e solo in casi di particolare concitazione patetica. Essa mette qui in luce l'assoluta discrasia tra i due personaggi: parole sinistramente ambigue da parte di Dioniso («sotto gli occhi di tutti», «trasportato», «tra le braccia di tua madre», che si riferiscono al macabro ritorno del re), infantilmente gioiose da parte di Penteo, che equivocando immagina un ingresso trionfale tra gli abbracci della madre riportata alla ragione e il plauso dei cittadini. Per il sotterraneo e ambiguo rapporto tra Penteo e sua madre ved. anche vv. 1174-5.

972. στηρίζον ... κλέος: la fama che si alza fino al cielo è un'espressione tradizionale (ved. ad es. *Il.* IV 443 οὐρανῷ ἐστήριξε κάρη), che qui però assume ancora una volta il valore dell'ironia tragica, preludendo ai due momenti finali del dramma di Penteo: la sua cattura in cima a un abete, in cui il re spicca alto verso il cielo, e il trionfo di Agave, durante il quale la sua testa si leverà alta in cima a una picca. La parola κλέος è omerica: ma ben ingloriosa sarà la fine di Penteo che prega, urla e chiede pietà davanti alla morte che sta per venire (vv. 1114-33). Molto espressiva sarà anche la ripresa lessicale di στηρίζον che prefigura la comparsa di Penteo in cima all'abete, con lo stesso verbo usato nella diatesi media, al v. 1073 ἐς' ὀρθὸν αἰθέρ' ἐστηρίζετο.

977-1023. *Quarto stasimo.* Il quarto stasimo ha un'impostazione pro- <
lettica: prefigura, come in una visione collettiva del Coro, quello che tra poco accadrà sul monte, e che il Messaggero racconterà in forme simili ma narrative nell'episodio successivo, cioè lo smembramento di Penteo per mano della madre. Questo stasimo e il seguente in effetti raccontano in termini lirici ciò che Dioniso e i suoi seguaci mettono in scena attraverso parole e azioni (ved. anche Foley 1980, p. 112). Nel ritmo mosso e patetico del docmio (metro caratteristico degli amebei e dei commi tragici, cioè di momenti in cui la tensione emotiva è alta, come qui e come ad es. nella parodo di Eschilo, *Theb.* 78-150: ved. anche Gentili – Lomiento 2008, pp. 240-5) si compone davanti agli occhi degli spettatori il momento dello smascheramento di Penteo a opera della madre, ma il resto della scena di sangue, quello più orribile e cruento, è taciuto. Dopo la scena profetica della strofe, il tono narrativo e visionario si smorza: il *refrain* e l'antistrofe ripetono i temi etici del primo e del terzo stasimo, relativamente alla necessità di rimanere nei limiti dell'umano e di non offendere gli dèi. Lo stasimo in effetti sviluppa una serie di argomenti che in precedenza erano stati trattati in forma più semplice: ma nell'intervallo il Messaggero aveva provveduto a dare qualche informazione in più sulla natura e le forme dei baccanali sul monte, cioè sulla situazione concreta da cui scaturiscono le riflessioni morali che giustificano la vendetta del dio. Nel primo stasimo si suggeriva l'idea che il rifiuto dell'avere «pensieri su-

periori all'umano» (v. 396) era un ammonimento adatto all'arroganza stolta di Penteo; ora, il senso è che la rinuncia al controllo della ragione può portare alla beatitudine dei baccanali ma anche alla violenza incontrollata (Winnington-Ingram 1948, pp. 110-1). L'epodo invece, riallacciandosi circolarmente alla strofe, rifocalizza il discorso sulla vendetta del dio e sulla gioia feroce di chi già vede il laccio stringersi alla gola del colpevole. E questo, mentre il dio, divinamente, sorride con il suo volto sereno. Questo stasimo, quindi, è anche il canto di trionfo con cui le baccanti del Coro assaporano la rovina del loro persecutore e descrivono in una esaltata visione ciò che sta verificandosi sul Citerone per mano dell'altro gruppo di baccanti: la follia di una madre che eccita le compagne alla caccia del figlio. Il canto ha anche una funzione drammaturgica di slittamento temporale: s'immagina che nel frattempo Penteo abbia raggiunto il suo patibolo, sul Citerone, e il Messaggero abbia avuto il tempo di tornare di là in uno spazio di alcune ore.

977. ἵτε ... Λύσσας κύνες: Lissa (etimologicamente da λύκος, «lupo»), figlia di Urano e della Notte primigenia, è il demone della follia, la rabbia furiosa dei lupi che si trasmette ai folli. Perciò λύσσα è ben diversa da μανία, la follia ora allucinatoria ora selvaggia delle menadi, ed è una violenza furibonda e distruttrice, talvolta paragonata a una tempesta (ved. Euripide, *Herc. fur.* 861-3). Si raccontava che fosse stata proprio Λύσσα, scatenata da Artemide, a eccitare la rabbia dei cani di Atteone che avevano sbranato il loro padrone (cfr. anche Apollodoro, III 4, 4), e in un cratere attico della metà del V secolo a.C. (*ARV*, 1045, 7), accanto ai cani che stanno sbranando Atteone, appare una figura femminile con testa di cane vicino alla quale è l'iscrizione ΛΥΣΑ. L'immagine delle cagne che inseguono e perseguitano è applicata tradizionalmente ad altre divinità punitrici, come le Erinni, con le quali del resto Lissa è miticamente imparentata essendo come loro figlia di Notte: nelle *Eumenidi* di Eschilo (vv. 131-4) esse inseguono Oreste come cagne da caccia, fiutando le tracce di sangue. Le «cagne di Lissa» in questo caso non incalzano Penteo, che dal canto suo è già folle (cfr. v. 981 λυσσώδη), ma si avviano a eccitare la rabbia delle menadi che lo dilanieranno. La personificazione di Lissa era un "effetto speciale" della tragedia: compariva sulla scena nelle *Xantriai* di Eschilo (fr. 169) e nell'*Eracle furente* di Euripide (v. 860); la sua maschera e il suo costume, assieme ad altri mostri e demoni da tragedia, sono descritti nell'*Onomasticon* di Polluce tra gli ἔκσκευα πρόσωπα (IV 142). εἰς ὄρος: tre volte nella strofe viene ripetuta (anche al v. 986), come formularmente, la fatale espressione che descrive l'*habitat* selvaggio che le baccanti hanno occupato fuori dalla città, quel Citerone dove fin dall'inizio del dramma vediamo insediate le donne tebane, che sono state costrette a uscire di casa da Dioniso e «abitano sul mon-

te prive di senno» (ὅρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν, v. 33). Era forse una formula sacra di adunata del gruppo dei seguaci (ved. v. 164) e comunque sulla bocca del Coro di menadi risuona come un *refrain*.

979. ἀνοιστρήσατέ νιν: sulla metafora della follia come pungiglione ved. v. 32 e nota.

982. λευρᾶς ἀπὸ πέτρας: Penteo infatti vorrà scrutare le baccanti arrampicandosi su rocce (v. 1061 ὄχθων δ' ἔπ', ἀμβάς), ma il Coro suggerisce l'idea che subito Agave percepisca lì per istinto, prima di tutte le altre baccanti, la presenza del figlio. Così, prima che avvenga nella realtà, assassino e vittima si trovano faccia a faccia nell'immaginazione del Coro. È anche possibile, teoricamente, riferire ἀπὸ πέτρας ad Agave: «dall'alto di una rupe, la madre lo vedrà», ma σκόλοψ significa propriamente «palo» appuntito; verosimilmente si intende una roccia aguzza, su cui è difficile arrampicarsi, certamente una buona postazione per spiare, ma non un luogo adeguato per Agave in attesa del figlio. Sarebbe più suggestivo vederla sulla cima appuntita di un abete, dove a breve si sarebbe insediato Penteo: ma questo valore non è attestato (ved. anche Dodds 1960, p. 200). Inoltre, nella descrizione del Messaggero, le baccanti sono radunate in una conca. Il passo è metricamente sano.

985-90. Molto abile dal punto di vista psicologico è la descrizione dello stato visionario attribuito ad Agave: dapprincipio comprende che il profanatore è un uomo arrivato da Tebe per spiare (μαστήρ) e lo paragona a un leone per la sua audacia, ma il paragone scivola subito nell'allucinazione, in cui però qualcosa del suo istinto materno ancora agisce confusamente: infatti pur nel delirio percepisce comunque l'intruso come un figlio, sia pure di una Gorgone o di una leonessa (v. 989). Ma è lei stessa simile a una leonessa – simbolo di crudeltà – e a una Gorgone nello stravolgimento dei lineamenti quando si getta sul figlio per ucciderlo (vv. 1122-3). Le Gorgoni erano tradizionalmente localizzate nell'estremo Occidente, come altri esseri mostruosi: generalmente in Libia (ossia per i Greci, in Africa, comunque in un luogo lontano e marginale). La maternità mostruosa è talora invocata nella tragedia, nel caso di donne dai comportamenti crudeli: ved. Eschilo, *Choeph.* 994 μύραινά γ' εἴτ' ἔχιδν' ἔφυ («è una murena o un'echidna», detto di Clitennestra); Euripide, *Med.* 1342-3 λέαιναν οὐ γυναῖκα τῆς Τυρσηνίδος / Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν («una leonessa, non una donna, che ha una natura ancora più selvaggia della tirrenide Scilla», detto di Medea).

993/4. φονεύουσα λαιμῶν διαμπὰξ: così il Coro rovescia la minaccia che Penteo furibondo aveva gettato sullo Straniero, ancora prima di conoscerlo, cioè tagliargli la gola e decapitarlo (v. 241).

995. ἄθεον ἄνομον ἄδικον: per questo tipo di parechesi in asindeto, un elemento stilistico elevato, ved. ad es. Eschilo, *Choeph.* 55

ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον; Sofocle, *Ant.* 876 ἄκλαυστος ἄφιλος ἀνυμέναιος; Euripide, *Iph. Taur.* 220 ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος.

997. ἀδίκῳ ... ὀργᾷ: due aspetti della follia arrogante di Penteo, in perfetta responsione semantica con ἄνομον ἄδικον del v. 995. Il suo pensiero è ingiusto, la sua rabbia lo porta a violare le regole, profanando le cose sacre: ὀργή è il modo tipico di pensare del tiranno, o di persone che si lasciano trascinare dalle loro passioni, come appunto Penteo che già arriva sulla scena alterato (v. 214).

998. ὄργια ματρός τε σᾶς: il Coro sembra alludere a riti misterici per Semele, che erano ovviamente associati a quelli del figlio, sul Citerone: ved. *Phoen.* 1753-5: «Bromio per cui io (Antigone), avendo indossato la nebride, feci danzare sul monte il tiaso sacro di Semele (Σεμέλας / θίασον ἱερὸν ὄρεσιν ἀνεχόρευσα»). Teocrito, 16, 5, descrive le menadi sul Citerone mentre alzano nove altari per Dioniso e tre per Semele. I suoi culti sono documentati in vari luoghi della Grecia, ad Atene, Samo, Mykonos; a Delfi si celebrava per lei una grande festa ogni sette anni (Roux 1972, pp. 549-50).

1002-10. Il senso complessivo del passo è abbastanza comprensibile, ma il testo è molto discusso. Il Coro ribadisce un'idea già espressa, contrapponendo la semplice fede tradizionale della gente comune, i φαῦλοι (v. 430), all'arroganza degli intellettuali: anche qui si ripete l'idea fondamentale del pensiero religioso greco, cioè che quando un uomo sfida gli dèi pensando di «vincere ciò che è invincibile», verrà punito con la morte e la rovina (vv. 386-8; 882-90); conviene dunque mantenersi nei limiti dell'umano (βροτείως τ' ἔχειν). La correzione di Dodds 1960 σωφρόνισμα al v. 1002 è suggestiva e trova puntuali paralleli in massime sapienziali dello stesso tenore (come in Aristarco tragico, fr. 3 Snell): una morte istantanea è un «ammonimento per le menti» (γνωμᾶν σωφρόνισμα). Tuttavia occorrerebbe intervenire sul metro. Il senso del passo è: una morte improvvisa rende saggia la mente nei confronti degli dèi e attenersi ai limiti dell'uomo (è) una vita senza dolore. Un altro problema sorge poi al v. 1006; forse la soluzione migliore è eliminare la pausa dopo θηρεύουσα e leggere τάδ' anziché τά δ'. Così la contrapposizione risulta efficace: da un lato, la rinuncia al σοφόν, ossia a una forma laica e razionale di sapienza cercata individualmente; dall'altro, la ricerca di «grandi cose, evidenti a tutti», cioè l'osservanza delle norme religiose.

1004. βροτείως τ' ἔχειν: la congettura è di Murray e sistema perfettamente il testo, anche in rapporto al v. 396 che esprime l'identica idea (τό τε μὴ θνατὰ φρονεῖν). È la stessa morale di Cadmo (v. 199), ossia quella di restare nei limiti dell'umano: «io, che sono uomo, non disprezzerò gli dèi» (οὐ καταφρονῶ 'γὼ τῶν θεῶν θνητὸς γεγώς).

1017-23. Alle menti allucinate delle baccanti, il dio si manifesta ora come giovane dall'arcano sorriso, ora in forme animalesche. Dioniso è appena apparso a Penteo come toro (v. 920) e ancora prima (v. 618) un

toro era stato il suo doppio, quando il re aveva tentato di legarlo nella stalla; ma nel momento della vendetta viene invocato in trasfigurazioni più minacciose, di mitici mostri, come leone spirante fiamme (il leone di Nemea) e come serpente dalle cento teste (l'Idra). Anche in *Hymn. hom. Bacch.* 7, 44 sgg. egli si era trasformato in leone per punire i pirati che l'avevano rapito; e alle figlie di Minia apparve come toro, leone, leopardo (Antonino Liberale, 10); in Nonno di Panopoli (*Dionysiaca* XL 40) i suoi nemici lo vedono trasformarsi in leopardo, leone, serpente.

1020. θηραγρότα: che qui si parli di una caccia è chiaro, ma il testo suscita problemi. La lezione θηραγρώτα è riportata da P (poi corretta dalla seconda mano in -οτα) e difesa da Di Benedetto 2004, p. 448 (ovviamente in quanto dativo, con lo iota ascritto θηραγρότᾳ) sulla base di θηραγρέται di *Anth. Pal.* VI 184, 1 di Zosimo e di θηραγρία di Pollux, V 13. In Omero, *Od.* XVI 218, si ha ἀγρόται nel senso di «cacciatori». Sarebbe dunque possibile difendere il testo di P, anche dal punto di vista metrico, dato che avremmo qui un ipodocmio (ved. Appendice metrica, p. 288). Del resto la correzione θὴρ ἀγρευτᾷ di Kopff, adottata da alcuni (Diggle 1994a; Seaford 1996) non è convincente dal punto di vista del significato: se θήρ si lega bene alle immagini teriomorfe dei versi precedenti, non è tanto facile credere che un leone o un serpente possano avere un volto sorridente (γελῶντι προσώπῳ); diverso è il caso dei vv. 436-9, in cui Dioniso sorride, ma in forma umana, e il θήρ che la Guardia gli attribuisce ha un valore metaforico, come «preda». Resta la correzione θηραγρευτᾷ di Dindorf, che modifica solo marginalmente la lettura del codice e ha però lo svantaggio di essere un *hapax*.

1021. γελῶντι προσώπῳ: così infatti Dioniso era apparso per la prima volta alle guardie di Penteo, quando lo avevano catturato e condotto al re (v. 439 γελῶν δὲ καὶ δεῖν κἀπάγειν ἐφίετο) e sempre nel corso del dramma il suo atteggiamento è ironico e sereno rispetto all'alterazione emotiva del suo rivale: uccidere un empio, dal punto di vista strettamente religioso, può essere considerata un'azione gioiosa, del resto.

1022. θανάσιμον: va connesso con βρόχον, piuttosto che con ἀγέλαν (sebbene possa essere considerato anche ἀπὸ κοινοῦ); βρόχον, il «laccio», è il cappio con cui si impicca il colpevole, il quale però nel caso di Penteo verrà dilaniato e poi decapitato, o anche metaforicamente la trappola in cui la preda verrà catturata, nella rete del cacciatore. Il valore venatorio di questa parola è attestato ad es. in Aristofane, *Au.* 527. ἀγέλαν: in genere si riferisce a un gruppo di animali guidati da un pastore o mandriano, in questo caso, Dioniso: perciò la metafora pare pertinente, appunto perché è il dio che funge da guida di un gruppo disordinato, ma solidale e obbediente, di seguaci. Che la metafora possa essere attribuita a gruppi femminili lo documenta Pindaro, fr. 112 Snell – Maehler παρθένων ἀγέλα («mandria di fanciulle»).

1024-152. *Quinto episodio*. Gli antichi riconoscevano a Euripide la qualità di essere il più eloquente (ῥητορικώτατος) dei tragici; questa dote si manifesta particolarmente nei racconti (ῥήσεις) dei messaggeri in cui la narrazione si può sviluppare in tutta la sua ampiezza e varietà di toni. E questo è, tra tali racconti della tragedia euripidea, forse quello che ispira maggiormente, per dirla nella prospettiva di Aristotele, pietà e terrore, cioè gli aspetti fondanti della tragedia. La descrizione della morte di Penteo, senza onore, senza dignità, è condotta su un registro patetico e teso, che insiste sull'orrido e sul violento. L'orrido, sia nel paesaggio (un contorno in parte bucolico, da *locus amoenus*, in parte selvaggio, quasi da sublime romantico), sia nella scena di massacro; la misteriosa energia divina che proviene da Dioniso e si manifesta con voci misteriose nei silenzi del monte; il ritmo di silenzio e clamore; l'orgia di pazzia e ferocia delle baccanti; la scena di follia decisamente *horror*; il prodigio del dio che piega facilmente un abete; il grottesco (riservato peraltro solo a lui) di Penteo goffamente visibile su un albero travestito da donna e poi trasformato in una palla sanguinosa di carne che le baccanti si lanciano gioiosamente tra loro, sono tutti elementi memorabili, nella fantasia visionaria di Euripide, tradotti in una delle scene più macabramente grandiose di tutto il teatro mondiale. Il racconto del Messaggero è speculare rispetto al primo: descrive l'arrivo nel quieto ambiente montano, lo spettacolo delle baccanti in riposo, la loro improvvisa furia, l'assalto e lo smembramento della vittima, seguito dai canti di gioia delle donne. L'episodio consiste praticamente in un monologo del Messaggero, a cui risponde fuggevolmente la corifea. <

1026. δράκοντος ἔσπειρ' ὄφιος: siccome δράκων e ὄφις non sono sinonimi, l'espressione pare ridondante, ma è da scartare l'idea di Wilamowitz, accettata peraltro da alcuni editori (tra cui Murray e Dodds, che la rigetta però nella seconda edizione) che ὄφις sia il nome del serpente ucciso da Cadmo (un nome proprio – «Serpente» – un po' strano, comunque, per un serpente). L'associazione tra le due parole non è del resto insolita: ved. ad es. Esiodo, *Theog.* 322 ὄφιος, κρατεροῖο δράκοντος. Si potrebbe dire che ὄφις è il genere, δράκων la specie, e che talvolta il medesimo nesso appare nel caso di altri animali, come ad es. in *Il.* XVII 389 ταύροιο βοός.

1027. ἀλλ' ὅμως: il verso 1028 (identico a *Med.* 54, e la cosa era stata osservata dallo scoliaste: ὁ στίχος καὶ ἐν Βάκχαις κεῖται, «il verso si trova anche nelle *Baccanti*») è probabilmente da espungere come interpolazione antica di attori per spiegare meglio la forma ellittica ἀλλ' ὅμως che chiude il verso 1027: si tratta di una aposiopesi che compare talvolta a fine verso con una valenza concessiva: cfr. *Iph. Aul.* 904 μάτην μέν, ἀλλ' ὅμως; inoltre *Or.* 1023 (dove anche il verso è seguito da un'interpolazione), *El.* 753, *Hec.* 843. Ved. Dodds 1960, p. 206; Roux 1972, p. 558.

1031. Βρόμιε ... μέγας: un'esclamazione lirica (il docmio riprende il mosso andamento patetico del Coro) che spezza la struttura giambica dell'episodio ed esprime istantaneamente l'emotività violenta del Coro, un sussulto di trionfo davanti alla notizia della morte del nemico. Un effetto del genere, con lo slittamento tra trimetri giambici e passaggi lirici, è anche ad es. in *Phoen.* 1335-41; ved. Dodds 1960, p. 207. Sul valore "dionisiaco" dell'apparire, cfr. v. 1017. Il termine μέγας appartiene al vocabolario cultuale e mira all'esaltazione del nome del dio e della sua grandezza (ved. v. 770): riprende esattamente quanto su Dioniso aveva profetizzato Tiresia (v. 309).

1034. ξένα: è nominativo femminile, con vocalismo dorico (giustificato dalla struttura lirica del verso), non un accusativo plurale neutro. Il Coro canta «in ritmi barbari», vale a dire secondo il modo frigio, essendo appunto i monti di Frigia il luogo di provenienza del tiaso (v. 86). Una melodia in modo frigio è cantata anche dallo schiavo dell'*Oreste*, βαρβάρῳ βοᾷ (v. 1385).

1036a-b. Qui gli editori generalmente presuppongono la caduta di un verso e mezzo, sia per ripristinare la responsione con la coppia di versi 1032-3, sia per la brusca aposiopesi. All'incirca il senso delle parole cadute nella lacuna dovrebbe essere: credi che Tebe sia così vile da non castigarti per le tue parole? Roux 1972, pp. 561-2, argomenta contro questa sistemazione del testo sostenendo che il trimetro interrotto animi il passo di un movimento drammatico molto vigoroso e produca un bell'effetto teatrale. Tuttavia è difficile pensare a una simile, forte, rottura della struttura metrica, considerando che al Messaggero è assegnata anche la coppia di trimetri 1039-40.

1037-8. οὐ Θῆβαι ... ἐμόν: la dimostrazione è nei fatti: Tebe e le sue istituzioni politiche non hanno ormai più alcun peso, e Dioniso è trionfante. E così trova una degna risposta quanto Penteo aveva affermato al v. 505, vale a dire che il potere spettava a lui e non a Dioniso.

1039-40. ἐπ' ἐξειργασμένοις ... οὐ καλόν: non è nobile gioire delle sventure altrui, sia pure dei nemici. I più antichi esempi sono in Omero, *Od.* XXII 412, dove Odisseo rimprovera la nutrice Euriclea per le sue grida di gioia sui pretendenti sterminati, ma in quel caso la cosa è giustificata dal punto di vista rituale, οὐχ ὁσίη κταμένοισιν ἐπ' ἀνδράσιν εὐχετάασθαι, «non è cosa pura vantarsi davanti a uomini uccisi» (per la contaminazione che ne deriva), e nella massima attribuita a Pittaco (10 B 73a Diels – Kranz) ἀπραγοῦντα μὴ ὀνείδιζε, ἐπὶ γὰρ τούτοις νέμεσις θεῶν κάθηται, «non oltraggiare uno sventurato, su queste cose pende la vendetta degli dèi». L'antica regola rituale diventa poi un precetto etico nella tragedia, legato alla consapevolezza della fragilità umana: ved. Euripide, *Hel.* 1197; Sofocle, *Ai.* 121-2. Le baccanti sono però barbare, per questo il Messaggero tende a compatire il loro atteggiamento smodato. Vi è un riferimento al relativismo culturale

già enunciato ai vv. 483-4: il Messaggero in fondo condivide il pensiero del suo padrone che i barbari «sono molto più primitivi dei Greci».

1043. θεράπνας: è una parola d'incerto significato che Esichio (s.v.) glossa con σταθμοί, «fattorie rurali», oppure con αὐλῶνες, «valloni»; qui vale il primo significato, dato che i contadini sulle rive dell'Asopo, quanto meno in epoca successiva, abitavano in casolari dispersi (Strabone, IX 2, 24). Sono i sobborghi rurali di Tebe che si rarefanno via via che la strada procede verso la solitudine del monte Citerone.

1045. εἰσεβάλλομεν: il passaggio dall'aoristo all'imperfetto genera un ritmo narrativo teatralmente efficace. È pertinente il gioco dell'aspetto verbale: lett. «lasciammo» (azione istantanea), «procedemmo» (azione durativa).

1047. πομπὸς ἦν θεωρίας: come in una processione sacrificale il sacerdote (πομπός) conduce la vittima verso il sacrificio, allo stesso modo Dioniso conduce Penteo verso il suo destino. Propriamente, θεωρία è la delegazione ufficiale inviata da una città per assistere a una festa religiosa oppure a giochi atletici. La metafora diviene poi, su altri piani, pertinente: infatti la morte di Penteo avverrà nel corso di una sorta di sacrificio pubblico, ma di natura dionisiaca, sotto gli occhi di tutti, in cui il re è anche la vittima sacrificale, un vero φαρμακός. Del resto, l'espressione riprende quanto poco prima Dioniso aveva detto di sé stesso definendosi πομπός (v. 965), a cui aveva però aggiunto ironicamente l'aggettivo «protettore» (σωτήριος).

1050. ὡς ὁρῶμεν οὐχ ὁρώμενοι: questo infatti era il piano di Penteo, eccitato da Dioniso: spiare di nascosto le baccanti (vv. 954-6). Peccato che poi (v. 1075) la situazione si sarebbe completamente rovesciata: tra breve sarebbe stato Penteo a essere esposto alla vista delle baccanti in cima all'abete, dopo aver chiesto a Dioniso di essere issato lì per scorgerle meglio mentre erano dedite alle loro piacevoli occupazioni (vv. 1059-62). Un ironico riecheggiamento, giocato nuovamente sul verbo «vedere», in una sorta di *refrain* con questo verso, è il v. 1075 ὤφθη δὲ μᾶλλον ἢ κατεῖδε μαινάδας, «piuttosto che spiare le baccanti, era lui a essere visto».

1051-2. ἄγκος ... συσκιάζον: una valletta percorsa da ruscelli e ombreggiata da pini: questo *locus amoenus* ben presto diventerà la scena di un efferato omicidio. «Con sei parole il Messaggero dipinge un quadro»: così Dodds 1960, p. 208, il quale osserva liricamente che il doppio tribraco nel v. 1051 sembra imitare il dolce movimento dell'acqua sorgiva. Tra pini e ruscelli un lettore educato dall'esperienza della poesia bucolica potrebbe immaginare di vedere spuntare pastori impegnati in una gara di canto, come in Teocrito; e invece in quel luogo sereno si prepara l'orrore del sangue e del delitto.

1053. χεῖρας ... πόνοις: non senza un brivido si possono leggere queste parole: tra poco le mani pacifiche delle baccanti intente a tran-

quille opere rituali faranno a pezzi Penteo e si insozzeranno col sangue della vittima (vv. 1135-6). L'ossimoro della piacevole fatica è tipicamente dionisiaco, perché tutto ciò che riguarda il dio è pacificante per quanto costi fatica: ved. al v. 66 κάματόν τ' εὐκάματον, «pena che non provoca pena».

1054. θύρσον ἐκλελοιπότα: un tirso che ha perso la sua natura, che è «morto», diventa una semplice canna e va ricostruito nella sua magica potenza, che risiede nell'artificiale chioma d'edera: κομήτην (v. 1055) è prolettico, «in modo da restituirgli la chioma».

1056. πῶλοι: infatti le baccanti sono come «puledre», a cui è stato tolto il giogo (qui, metaforicamente, il giogo della *trance* che le imprigiona nella follia dionisiaca), e per questo felici (v. 165). Riprende l'immagine lirica che chiude la parodo con l'evocazione della felicità delle menadi dopo l'incontro con il dio, πῶλος ὅπως ἅμα / ματέρι φορβάδι / κῶλον ἄγει ταχύπουν / σκιρτήμασι βάκχα, «come la puledra che pascola accanto alla madre, balza muovendo il piede veloce la baccante» (vv. 166-9). Per l'immagine della puledra felice nell'erba ved. anche *Or.* 45 πηδᾷ δρομαῖος πῶλος ὡς ὑπὸ ζυγοῦ.

1057. βακχεῖον ... μέλος: le baccanti formano un doppio coro che canta in responsione; questo «canto bacchico» potrebbe essere un ditirambo, canto dionisiaco per eccellenza e fondato su uno schema di responsione tra chi intona e chi risponde. Il verbo κλάζω si riferisce a una modalità acuta, non grave, delle voci cantanti: ad es. in *Ion* 905 si usa a proposito degli accordi di una cetra. Diversa, molto più fragorosa, quasi assordante, è la modalità del canto all'unisono con cui il Coro delle baccanti si avviava a celebrare i rituali di Dioniso invocando Iacco (v. 725).

1058. θῆλυν ... ὄχλον: Penteo cerca di individuare un appostamento migliore, pensando di scovare con lo sguardo quelle baccanti che si erano appartate. Questa insistenza sull'ossessione del vedere (alimentata dalla metafora della caccia ἐξικνοῦμαι, v. 1060), come se ci si trovasse davanti a una scena teatrale, attraversa tutto l'episodio e ne caratterizza la semantica. Gli occhi di Penteo, del resto, sono stravolti dalla pazzia. Già all'inizio il piccolo corteo che si avvia al Citerone è una θεωρία (v. 1047); poi i tre nuovi arrivati si appostano per «vedere non veduti», ὡς ὁρῷμεν οὐχ ὁρώμενοι (v. 1050), ma Penteo non riuscendo a «vedere», οὐχ ὁρῶν (v. 1058), le baccanti vorrebbe «vederle distintamente» dall'alto di un abete, ἴδοιμ' ἂν ὀρθῶς (v. 1062). Ma ora tocca al Messaggero volgere gli occhi al miracolo di Dioniso, τοῦ ξένου ⟨τὸ⟩ θαῦμ' ὁρῶ (v. 1063), l'abete piegato. Ed è appunto lì, sopra l'abete, che Penteo – il quale voleva vedere – è visto da tutte le baccanti, ὤφθη δὲ μᾶλλον ἢ κατεῖδε μαινάδας (v. 1075), e in quel momento si realizza il cambiamento, da spia a spiato, da cacciatore che cerca le tracce a cacciato. Allora si compie un altro mutamento <

della sfera visiva: Dioniso non è più visto da nessuno οὐκέτ' εἰσορᾶν παρῆν (v. 1077), ma poco dopo le baccanti con Agave alla loro testa vedono (εἶδον) Penteo sopra l'albero (v. 1095) ed è a questo punto che i verbi del vedere si interrompono: il resto della scena diventa un feroce mattatoio e prevale invece il piano uditivo, grida, lamenti, preghiere, canti di trionfo. La vista, o meglio vista folle e alterata, ricompare poi nell'ultimo momento del sanguinoso dramma, quando Agave con gli occhi stravolti non riesce a vedere che colui che ha davanti è suo figlio (ved. la nota ai vv. 1122-3).

1060. μαινάδων ... νόθων: l'aggettivo νόθος significa propriamente «bastardo»: un estremo sussulto di violenza verbale da parte del re che quindi definisce «ignobili» le menadi, oppure, più probabilmente, vuole indicare il carattere simulato delle loro estasi, che sono «false», come già aveva affermato subito al suo arrivo a Tebe, e qui ne avrebbe conferma (cfr. v. 218 πλασταῖσι βακχείαισιν, lett. «finti baccanali»). Il senso sembra abbastanza chiaro, e sostenibile, a patto di accettare la semplice congettura di Canter, accolta comunemente dagli editori, che corregge ὅσοι di P con ὅσσοις. Jackson invece (seguito da Diggle 1994a; Seaford 1996) corregge più pesantemente in μανιάδων ὅσσοις νόσων, intendendo cioè «follie» nel senso di manifestazioni patologiche, come ad es. in *Or.* 227-8 νόσος / μανιάς. Tuttavia, a parte la tradizionale argomentazione che νόθων è *difficilior* rispetto a νόσων e che il giro della frase avrebbe un andamento abbastanza impacciato, il tono delle parole di Penteo è più in linea con le violente pulsioni della sua aggressività se si mantiene la forte metafora νόθων, applicata a un oggetto di disprezzo e rabbia come nella mente sconvolta del re continuano a essere le baccanti: per l'espressione ved. ad es. Platone, *Resp.* 536a νόθοις ... φίλοις.

1061. ἀμβὰς ... ὑψαύχενα: l'ascesa di Penteo sopra l'abete non è un puro elemento descrittivo, ma un dato recuperato dalla tradizione mitica: a Corinto (ved. Pausania, II 2, 6-7) si mostravano due idoli di legno ricavati dall'albero su cui Penteo si era appostato. L'abbattimento dell'albero sembra essere connesso a rituali della vegetazione. Secondo alcuni, l'episodio potrebbe riflettere un antico rituale di sacrificio, nel quale la vittima era legata a un albero prima di divenire oggetto dello σπαραγμός (Dodds 1960, p. 209, che cita Frazer). In cambio, però, non esiste una raffigurazione di Penteo in cima a un albero (né peraltro con la sua testa infissa sul tirso della madre); è possibile anche che questa variante del racconto fosse d'invenzione euripidea (Kalke 1985, p. 422). <

1062. αἰσχρουργίαν: come generalmente gli accade anche in altre parti del dramma, l'istinto di Penteo lo induce a pensare che spiando bene riuscirà a sorprendere le baccanti (e in particolare sua madre) intente a pratiche scandalose. Tutto ciò è in linea con l'oscuro impulso

che Dioniso ha portato alla luce, nel momento in cui l'ha convinto a travestirsi, vale a dire quello di rendersi simile a sua madre (vv. 925-6).

1064. λαβών: Dioniso afferra facilmente con le mani la cima di un abete, dunque la sua altezza si accresce miracolosamente in un istante. Quando gli dèi si manifestano ai mortali, la loro statura si dilata sino ad apparire meravigliosa: così in *Hymn. hom. Ven.* 5, 173-4 εὐποιήτοιο μελάθρου / κῦρε κάρη («il suo capo – cioè di Afrodite – toccava il tetto ben costruito»); in *Hymn. hom. Cer.* 2, 275, quando la dea appare nella sua natura agli ospiti di Eleusi, muta d'un tratto la statura e l'aspetto, θεὰ μέγεθος καὶ εἶδος ἄμειψε; e in Callimaco, *Cer.* 58, quando Demetra trasformata in vecchietta si rivela all'empio Erisittone e torna a essere dea, ἴθματα μὲν χέρσω, κεφαλὰ δέ οἱ ἄψατ' Ὀλύμπω («le sue orme toccano terra, ma la testa l'Olimpo»). Anche nella ceramistica attica, gli dèi sono talvolta raffigurati di dimensioni doppie rispetto ai mortali.

1065. κατῆγεν, ἦγεν, ἦγεν: la delicatezza, quasi al rallentatore, con cui Dioniso piega la punta dell'albero e poco sotto evita di fare oscillare la sua vittima ha qualcosa di terribilmente sadico. Con premura il dio offre la preda alle menadi, perché la squarcino e la facciano a brandelli. Questo movimento delicato è sottolineato dalla triplice anafora, molto rara nel dialogo tragico.

1066-7. Non è chiaro a quale oggetto sia paragonato l'albero che si flette, certo uno strumento ad arco connesso con l'azione del ceramista; gli interpreti pensano al cerchio di una ruota lavorata al tornio, o a un primitivo tipo di tornio ad archetto, oppure a un compasso (ved. la discussione in Dodds 1960, pp. 210-1). Una correzione possibile è quella di Palmer: sostituire γραφόμενος con γλαφόμενος, «inciso», «cesellato», una forma più rara (ma anche omerica, cfr. ad es. *Od.* IV 438), chiosata tra l'altro da Esichio (γλάφει. γλύφει).

1066. κυκλοῦτο: per la mancanza dell'aumento ved. vv. 767, 1084, 1134.

1073. ἐστηρίζετο: e così prende piena efficacia, anche letteralmente, la profezia di Dioniso (v. 972), secondo la quale la gloria di Penteo si sarebbe levata sino al cielo (οὐρανῷ στηρίζον εὐρήσεις κλέος).

1078. ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις: la voce che scende dall'alto, il soprannaturale silenzio della natura e il rombo del tuono sono elementi tradizionali nelle scene di miracolo: come la voce misteriosa che risuona nell'episodio della scomparsa di Edipo nell'*Edipo a Colono* di Sofocle (vv. 1623-5) ἦν μὲν σιωπή, φθέγμα δ' ἐξαίφνης τινὸς / θώυξεν αὐτόν, ὥστε πάντας ὀρθίας / στῆσαι φόβῳ δείσαντας ἐξαίφνης τρίχας («si fece silenzio, ma risuonò improvvisa una voce misteriosa che a tutti per paura fece drizzare i capelli sopra la testa»). Lo stesso avviene nell'*Andromaca* di Euripide (vv. 1147-8) quando una voce si leva nel tempio di Delfi esortando gli abitanti a uccidere Neottolemo, <

una voce terribile: «qualcuno parlò dai recessi del tempio con voce terribile, che faceva rabbrividire» (τις ἀδύτων ἐκ μέσων ἐφθέγξατο / δεινόν τι καὶ φρικῶδες). Le somiglianze tra *Baccanti* ed *Edipo a Colono*, in particolare, sono strette; forse si trattava di un'*imagery* tradizionale, ma non va esclusa l'ipotesi di Dodds 1960, p. 212, il quale pensa che Sofocle, mentre stava lavorando all'*Edipo a Colono*, abbia avuto tra le mani una copia delle *Baccanti*, che poteva già circolare ad Atene dopo la sua rappresentazione in Macedonia, e che si sia ispirato a questo passo. Del resto, il manifestarsi della presenza divina attraverso voci misteriose apparteneva al sentire religioso comune: quando i Persiani stavano avvicinandosi a Delfi per saccheggiarla, dal tempio di Atena Pronaia «venne una voce e un grido di guerra», βοή τε καὶ ἀλαλαγμὸς ἐγίνετο (Erodoto, VIII 37, 3); durante la battaglia del Crimiso le esortazioni del condottiero Timoleonte sono seguite dal grido di qualche divinità amica: ved. Plutarco, *Timol.* 27 δαιμονίου τινός ... συνεπιφθεγξαμένου.

1080. ἄγω: come la vittima sacrificale condotta all'altare; riprende alla lettera l'immagine con cui la «processione» condotta da Dioniso (v. 1047) si avvia al monte: τὸν νεανίαν ἄγω (v. 974).

1084-5. Un momento di magica sospensione, prima dell'orgia di sangue e di morte che stà per aprirsi. Il silenzio assoluto del monte è in ossimorico contrasto con la natura di Dioniso: Bromio, Iacco, il dio delle grida e del frastuono dei tamburelli e dei timpani delle menadi. In precedenza, tutta la montagna con le sue fiere accompagnava la presenza del dio e il delirio delle sue seguaci: πᾶν δὲ συνεβάκχευ' ὄρος / καὶ θῆρες, οὐδὲν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμῳ, «tutto il monte con le sue fiere rispondeva a quel grido, non c'era niente che restasse immobile» (vv. 726-7). La natura si modella sul volere del dio. È un "pianissimo" che precede il crescendo d'orchestra che di lì a poco seguirà. Del resto, l'epifania di un dio è associata sempre a segni misteriosi della natura: oltre al silenzio che accompagna la morte di Edipo a Colono (ved. la nota al v. 1078), il crescere miracoloso della vite in *Hymn. hom. Bacch.* 7, 38-40, i chiavistelli del tempio che si aprono silenziosi all'arrivo di Apollo (in Callimaco, *Apoll.* 6-7). Quando un dio passa, le cose si inchinano. <

1084. σίγησε: per l'assenza di aumento ved. vv. 767, 1066, 1134, epicismi tutti collocati in momenti particolarmente suggestivi del racconto.

1085. βρόμον: trasmesso da *P.Oxy.* 2223 (o in alternativa ψόφον di *Christus Patiens* 2261) è da preferire al generico βοήν di P, che sembrerebbe essere una glossa soprascritta (ved. Roux 1972, p. 576 e Dodds 1960, p. 214). La parola è non di rado impiegata in rapporto alle voci di animali, ad es. in *Hymn. hom. Bacch.* 26, 10 βρόμος δ' ἔχεν ἄσπετον ὕλην («un rimbombo percorse l'immensa selva»).

1090. πελείας: le baccanti sono comunque animali: qui, colombe;

sopra, puledre (v. 1056); prima ancora, cagne (v. 731) e uccelli in volo (v. 748). Sulla velocità prodigiosa delle menadi, ispirate dalla forza di Dioniso, si insiste varie volte nel corso della tragedia: ved. vv. 665, 748 e 1094 con nota.

1094. ἀγμῶν: *Etym. Magn.*, s.v., glossa: ἀγμούς· τοὺς ὀρεινοὺς καὶ κρημνώδεις τόπους, «luoghi montani e dirupati». πνοαῖσιν: lo «spirito» (πνοή) del dio è dentro le baccanti e le rende superiori all'umano: l'idea ha una sua lunga storia nel lessico della possessione e non solo in ambito greco; anche nella *Bibbia* si dice che Saul era posseduto da «un maligno spirito di Dio» (*1 Reg.* 16, 14). È il «soffio» del dio che ispira la Pizia a Delfi e altri profeti. Per una storia del concetto, cfr. Kittel, coll. 767-1103, s.v. πνοή. L'idea che il soffio divino possa entrare in una persona e renderla più forte o più bella, del resto, è già in Omero, dove spesso forza e vigore sono connessi con il verbo πνέω, ad esempio in espressioni formulari come μένεα πνείοντες a proposito di guerrieri nell'ardore della loro forza (cfr. *Il.* II 536, XI 508 ecc.).

1096 sgg. L'assalto a Penteo risponde ancora a una serie di schemi mutuati da uno o diversi rituali: lapidazione, scalzamento dell'albero. Le pietre scagliate contro il re, se da un lato costituiscono il contrappasso delle sue minacce contro Dioniso (v. 356), dall'altro configurano una pratica ben nota in Grecia e nella stessa Atene: l'espulsione del capro espiatorio (o φαρμακός) che avveniva ritualmente ogni anno a colpi di pietre, durante le feste Targhelie, perché portasse via con sé tutte le contaminazioni della città (Arpocrazione, s.v.; per il rituale delle *Lithobolia* a Trezene ved. Pausania, II 32, 2); così, Penteo muore assumendo sopra di sé tutte le macchie famigliari e cittadine, e paga per tutti il rifiuto della città a riconoscere il nuovo dio. Lo scalzamento dell'albero, invece, riflette forse un rituale minoico di culti arborei: incisioni di Cnosso raffigurano sacerdotesse danzanti (probabilmente, una danza estatica) nell'atto di sradicare un albero. Pausania, X 32, 6 testimonia inoltre che residui di questo rituale sopravvivevano ancora alla sua epoca: ad Aulai presso Magnesia sul Leteo v'era una grotta dove venivano dedicati ad Apollo alberi sacri, che i fedeli sradicavano dai monti.

1097. ἔρριπτον ... πέτραν: le baccanti bersagliano l'abete da una roccia che sorge alta e isolata come una torre davanti a esso; per la metafora (o catacresi), ved. Eschilo, *Eum.* 688 ἀντεπύργωσαν.

1108-9. θῆρ' ... κρυφαίους: le parole di Agave indicano lo sdoppiamento allucinatorio della sua follia, simile a quello di Penteo: da un lato, percepisce che l'essere nascosto tra i rami è un uomo che potrebbe riferire in giro i riti segreti; dall'altro quella creatura è però contemporaneamente una belva (θήρ) a cui dare la caccia. Lo stesso delirio era stato preannunciato dal Coro in precedenza, come in una visione profetica (vv. 985-90).

1109-12. μυρίαν χέρα ... μυρίοις οἰμώγμασιν: è un poliptoto; alle «innumerevoli mani» (nella traduzione: «mille») feroci delle baccanti che sradicano l'albero corrispondono gli «infiniti lamenti» di Penteo terrorizzato; l'orribile brulichio delle mani (e dei visi stravolti) attorno all'albero corrisponde alle «mille» mani di baccanti in delirio che avevano fatto a pezzi i tori durante il primo assalto dionisiaco (v. 745): μυριάσι χειρῶν ἀγόμενοι νεανίδων. «Queste innumerevoli mani suggeriscono la spaventosa follia dell'assalto» (Dodds 1960, p. 167).

1114. ἱερέα φόνου: ἱερέα equivale a ἱέρεια. Più che una metafora, è un riferimento a un rituale che si sta svolgendo: se Penteo è la vittima sacrificale, Dioniso è colui che ha condotto la processione e Agave è la sua sacrificatrice, quella che dà il colpo di grazia, appunto la «sacerdotessa» che dà il segnale dello σπαραγμός.

1115. μίτραν: nel togliersi la mitra, il re rientra per l'ultima volta nel suo ruolo maschile e abbandona la mascherata con cui era salito al monte, nel cuore del territorio nemico. Del resto, la mitra era un copricapo lidio: dunque, conforme al paese d'origine delle baccanti e della loro guida. Non l'elmo del guerriero omerico che cade in battaglia, ma una stoffa ricamata di fattura esotica è ciò che gli copre il capo: segno del suo estremo allontanamento dalla sfera politica e militare che all'inizio del dramma era stata il suo vanto. Penteo dunque muore perfettamente lucido, e comprendendo la propria sorte, ed è questa l'estrema vendetta di Dioniso, che non concede al suo avversario neppure la pietosa anestesia del delirio. Lo notò anche Nonno di Panopoli, *Dionysiaca* XLVI 189 τότε μὲν λίπε λύσσα («allora la follia lo lasciò»). <

1121. ἁμαρτίαισι: dunque alla fine Penteo riconosce di avere sbagliato, ma per lui non vi è perdono: questo accade talvolta, nella tragedia, quando un personaggio è travolto dalla sventura. Più tardi anche Cadmo ammetterà l'errore in cui tutta la famiglia è caduta. Allo stesso modo, Creonte nell'*Antigone* nell'ammettere di avere sbagliato usa appunto la stessa parola (v. 1261 ἁμαρτήματα), che comporta un valore sia intellettuale sia morale (un errore di giudizio, a cui segue un comportamento colpevole). Il fatto che Penteo riconosca la sua colpa nel momento del terrore, non attraverso un lucido giudizio, non significa però che Euripide stesse veramente dalla parte di Dioniso, e che quindi nel complesso la tragedia aderisse al punto di vista religioso proclamato dal dio e dal Coro. La cosa che getta un'ombra orribile sul culto di Dioniso, infatti, deve ancora accadere, ed è l'assassinio di un figlio per mano della madre. Come dirà poco dopo Cadmo, gli dèi non dovrebbero assimilarsi ai mortali nella loro ira (v. 1348). L'idea di ἁμαρτία come atteggiamento fondamentale dell'eroe, accecato da sé stesso, vittima della sua ὕβρις o della sua stoltezza, è fondamentale nell'interpretazione aristotelica del tragico: ved. *Poet.* 1453a, in cui si parla del cambiamento di fortuna dell'eroe, avvenuto «non <

per malvagità, ma per un grave errore», μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δ' ἁμαρτίαν μεγάλην.

1122-3. ἡ δ' ἀφρὸν ... ἑλίσσουσ': la descrizione del viso di Agave, in primo piano (quasi fosse vista dagli occhi di Penteo) offre la mostruosa maschera della follia, che trasforma il viso umano in quello di Gorgone, come osservano in casi simili i contemporanei: «Tutti coloro che sono posseduti dagli dèi – scrive Senofonte, *Symp.* 1, 10 – offrono uno spettacolo impressionante: presentano lo sguardo mostruoso della Gorgone, hanno una voce spaventosa e una forza sovrumana». La follia di Eracle è descritta negli stessi termini da Euripide, *Herc. fur.* 990 ὁ δ' ἀγριωπὸν ὄμμα Γοργόνος στρέφων («volge attorno lo sguardo selvaggio di Gorgone»); e poco sopra (vv. 932-4) ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος / ῥίζας τ' ἐν ὅσσοις αἱματῶπας ἐκβαλὼν / ἀφρὸν κατέσταζ' εὐτρίχου γενειάδος («stravolto, rotea gli occhi venati di sangue come per farli uscire dalle orbite, e la bava gli cola giù sulla folta barba»). La descrizione di un attacco epilettico ripercorre lo stesso modulo: ἀφρὸς ἐκ τοῦ στόματος ἐκρέει ... καὶ τὰ ὄμματα διαστρέφονται («la bava cola dalla bocca e gli occhi si stravolgono»: Ippocrate, *de morbo sacro* 7). La maschera della follia è contemporaneamente quella della morte, un demone nei cui occhi Penteo vede riflessa la propria fine, e la cosa più agghiacciante è che questo è l'ultimo sguardo che il figlio getta su sua madre.

1125. ὠλέναισ': oppure ὠλέναις (lezione di P): è stato corretto spesso in ὠλένης (congettura di Kirchhoff), che sarebbe genitivo della parte; ma la concordanza tra codice e *P.Oxy.* 2223 difficilmente può essere casuale. In questo caso, ὠλένη significa «braccia» ed esattamente le braccia di Agave che afferrano la mano dello sventurato figliolo, oppure ugualmente bene anche «mani». Questo secondo uso, metonimico, del sostantivo è normale ad es. in *Iph. Taur.* 965-6 ἴσας δέ μοι / ψήφους διηρίθμησε Παλλὰς ὠλένῃ («Pallade con la mano rese pari i voti»).

1128. ὁ θεὸς ... χεροῖν: la forza prodigiosa delle menadi possedute da Dioniso si era già esercitata in modo analogo nello squartamento dei tori: vv. 734-47.

1134. αὐταῖς ἀρβύλαις: sono gli stessi stivali che risuonavano fragorosi nella reggia quando Penteo si avvicinava minaccioso al gruppo delle baccanti: ved. v. 638.

1136. διεσφαίριζε: propriamente «giocava a palla». La scena raccapricciante del gioioso lancio delle membra disgregate e sanguinolente di Penteo tra le baccanti, oltre ad accentuare in modo macabro i tratti grotteschi della fine di Penteo, trasformato da pomposo re di Tebe a oggetto di trastullo, nient'altro che brandelli di carne cruda che le menadi usano come palla – il massimo grado di reificazione che può raggiungere un corpo umano –, si riferisce anche a una fase

del rituale di σπαραγμός, in cui il sacerdote o sacerdotessa dopo lo smembramento della vittima ne lanciava i brandelli alle fedeli, verosimilmente perché se ne cibassero (ma il dato cannibalico è pietosamente tralasciato da Euripide): in Beozia Dioniso riceveva l'epiteto di Αἰγοβόλος, «lanciatore del capro» (Pausania, IX 8, 2), che si riferisce probabilmente a una scena come questa, e un'iscrizione frammentaria di Mitilene (*LSAM* 48, 2-3) parla di una sacerdotessa la quale «per il bene della città» deve lanciare ai fedeli «la vittima mangiata cruda» (ὠμοφάγιον ἐμβαλεῖν), il che corrisponde esattamente all'orribile situazione delineata qui da Euripide. Cfr. anche Scarpi 2002, pp. 286-7, 597.

1137-8. Così il paesaggio montano, abeti, rocce, valloni, prima quasi un *locus amoenus* (ved. vv. 1051-3), diventa una torbida arena di morte, contaminata com'è dalle carni smembrate e dal sangue della vittima.

1139. ἄθλιον: l'azione di Agave è resa ancora più orribile dall'esposizione del suo trofeo in cima al tirso. Fissare su una picca la testa dei nemici uccisi era sentita come un'usanza barbarica: Serse fece così con Leonida morto combattendo alle Termopili (Erodoto, VII 238, 1); quando dopo Platea qualcuno consigliò a Pausania di esporre il capo del generale persiano, egli declinò dicendo che questa condotta non conveniva ai Greci (Erodoto, IX 78, 3-79, 1). Un segno dell'efferatezza dei Tauri presso i quali giunge Oreste è che essi espongono sulla palizzata del tempio il capo delle vittime (Euripide, *Iph. Taur.* 75).

1146-7. τὸν ξυγκύναγον ... τὸν καλλίνικον: come nota Roux 1972, p. 585, le tre invocazioni di Agave richiamano i tre momenti fondamentali del dramma che si è appena svolto sul monte: la caccia, la cattura, il trionfo.

1150-1. τὸ σωφρονεῖν ... κάλλιστον: è normale che un messaggero termini la sua ῥῆσις con una massima (anche in precedenza ved. vv. 773-4) prima di uscire di scena: qui la sua partenza è drammaturgicamente motivata dall'arrivo di Agave, e dall'opportunità di evitare lo spettacolo terrificante della testa di Penteo piantata su un palo. Le osservazioni piene di reverenza religiosa tradizionale del Messaggero, peraltro, richiamano la morale che Cadmo evocherà alla fine della tragedia: la sorte di Penteo dimostra qual è il destino di chi deride gli dèi (vv. 1325-6).

1152. εἶναι χρῆμα τοῖσι χρωμένοις: su questo punto gli editori si dividono tra κτῆμα di Orione e χρῆμα di P e di *Christus Patiens*. Come osserva Di Benedetto 2004 (pp. 465-6), Orione dipende però dalla tradizione gnomologica, dove era più facile che i segmenti di testo antologizzati fossero esposti al rischio di manipolazioni; inoltre, κτῆμα non si accorda bene con σοφώτατον. Il nesso χρῆμα τοῖσι χρωμένοις è certamente voluto. In ogni caso, questa massima ripete idee comuni sulla religione tradizionale, che già erano state poste in bocca a Cad-

mo e Tiresia (ved. vv. 199-203); ved. inoltre ad es. Sofocle, *Ant.* 1347-9 πολλῷ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας / πρῶτον ὑπάρχει, χρὴ δὲ τά γ' ἐς θεοὺς / μηδὲν ἀσεπτεῖν («di gran lunga la prima cosa per la felicità è essere saggi, bisogna assolutamente evitare l'empietà verso gli dèi»); Eschilo, *Suppl.* 698-709.

1153-64. *Quinto stasimo.* Un breve canto astrofico, solo dodici versi per celebrare il trionfo di Dioniso e preparare l'arrivo di un altro e più macabro corteo trionfale. La brevità del canto (un esempio simile è l'ultimo corale di *Or.* 1537-48) segnala l'esaurirsi della tensione musicale ormai sul termine della tragedia; lo stesso procedimento si trova del resto anche negli ultimi corali di *Ione* e *Ippolito.* Dopo che il dramma ha raggiunto il suo culmine con la morte di Penteo e l'emozionante racconto del Messaggero, l'attenzione dell'autore e del pubblico si appunta ormai sull'esodo (vv. 1165-392), sicché lo stasimo ha essenzialmente la funzione di interrompere i due episodi (e quella, tecnica, di consentire al Messaggero di cambiare maschera e costume e rientrare poi recitando la parte di Agave). Il dionisismo esaltato e frenetico, che aveva caratterizzato i precedenti corali, si affievolisce dopo il trionfo di Dioniso che ha raggiunto infine i suoi risultati, vale a dire far conoscere a Tebe la potenza del dio e punire gli empi: quello che seguirà non è più il terribile e dolce culto di cui i precedenti cori avevano celebrato le lodi, ma piuttosto un ritrarsi di Dioniso nella sfera di lontananza da cui si era materializzato a Tebe, all'inizio dell'azione. Un dio che ha punito e abbandona gli uomini al loro destino.

1153. ἀναχορεύσωμεν: come accade in generale lungo tutto il dramma, le azioni attribuite a Dioniso e alle baccanti comportano l'idea di un movimento verso l'alto, nei fatti e nelle parole (ἀνά): ved. ad es. vv. 80, 864, 949. Il verbo segnala anche un vivace ritmo di danza, simile a quello della parodo.

1155. τοῦ δράκοντος: serpenti, ancora: animali dionisiaci (ved. la nota ai vv. 101-2). Ma in questo caso il riferimento è al mito di fondazione di Tebe, all'uccisione del drago da parte di Cadmo e alla seminagione dei suoi denti, da cui nacquero gli Sparti e da essi Echione (appunto, anche lui, «il Serpente»); i cinque Sparti sopravvissuti da cui discesero i Tebani, oltre a lui, si chiamavano Ctonio, Udeo, Iperenore e Peloro (cfr. Ferecide, *FGrHist* 3 F 22a; Eschilo, fr. 488 Radt; Igino, *Fab.* 178). ἐκγενέτα Πενθέος: non c'è una ragione metrica cogente per mutare l'ordine delle parole in Πενθέος ἐκγενέτα, come proposto da Wilamowitz e accettato generalmente dagli editori successivi (Dodds 1960; Diggle 1994a; Seaford 1996), dato che la sequenza rientra perfettamente negli schemi del docmio (ved. Appendice metrica, p. 289).

1156. θηλυγενῆ στολάν: l'aggettivo vale semplicemente «femmi-

nile», ma allude al θηλυγενὴς ὄχλος (dove il composto è usato in senso più pertinente), vale a dire al gruppo femminile delle menadi tebane fuggite sul monte (v. 117). Il riferimento all'estrema vergogna di Penteo, quel suo travestimento da baccante in cui si concentrano tutta l'efferatezza e il disprezzo di Dioniso verso il suo nemico, riprende l'ancor più derisorio γυναικομίμῳ στολᾷ del Coro nel quarto stasimo (v. 980).

1157-8. νάρθηκά τε ... εὔθυρσον: un passo controverso (discussione in Dodds 1960, pp. 220-1). Il testo del Papiro di Antinoupolis 73 conferma la congettura Ἄιδα (genitivo), non Ἄιδαν di P, che dipende da νάρθηκα; il tirso diviene così tra le mani di Penteo la «verga di Ade», vale a dire la magica verga con la quale gli dèi conducono sottoterra le anime dei morti. Se si adotta πικρόν, il che comporterebbe una scansione giambica del verso, il tirso (ossia «la canna dal bel tirso», νάρθηκα εὔθυρσον) diviene «l'amara verga di Ade», con un nesso ossimorico tra πικρόν ed εὔθυρσον, tra l'amarezza della morte e la bellezza fiorente dell'edera dionisiaca avvolta attorno al tirso. Resta anche possibile il testo di P πιστόν, la «fida» verga di Ade, cioè quella che egli possiede e usa da padrone e che non fallisce mai; ma πικρόν provvede di certo un'immagine più poeticamente forte e pertinente. Che Ade possieda una verga con cui raduna e dirige le anime (e così pure Ermes nella sua funzione di psicopompo), è una credenza ben attestata: ved. Pindaro, *Ol.* 9, 33-5 οὐδ' Ἀΐδας ἀκινήταν ἔχε ῥάβδον / βρότεα σώμαθ' ἁ κατάγει κοίλαν πρὸς ἄγυιαν / θνᾳσκόντων («e Ade non tenne immobile la verga, con cui conduce i corpi dei morti per la concava strada»).

1159. ταῦρον ... ἔχων: per l'ipostasi taurina di Dioniso, apparso in questa forma agli occhi allucinati di Penteo e sua guida verso la montagna fatale, ved. vv. 920-2 e nota. Del resto, uno degli animali sacri di Dioniso nei rituali era il toro (ved. la nota al v. 65).

1161. τὸν καλλίνικον κλεινὸν: καλλίνικος era il nome di un inno a Eracle vittorioso, attribuito ad Archiloco (fr. 324 West), che si cantava come forma di generico encomio tributato al vincitore nei giochi; il testo suona τήνελλα καλλίνικε / χαῖρε ἄναξ Ἡράκλεις / αὐτός τε καἰόλαος, αἰχμητὰ δύω («*tenella* [imitazione onomatopeica del suono della cetra] salute signore Eracle bel vincitore, tu e Iolao, due guerrieri armati di lancia»). Qui il Coro si riferisce ai canti di vittoria intonati da Agave subito dopo l'uccisione di Penteo (v. 1147), che si muteranno in lacrime, quando la donna rientrerà in sé. Del resto, quando Penteo travestito si stava avviando al monte, Dioniso aveva parlato di una «gara» (ἀγών) in cui sarebbe risultato vincitore, e questo è il canto della sua vittoria.

1162/3. καλὸς ἀγὼν: detto con sarcasmo, e anche con una certa spietata ferocia. Da questa gara Penteo è uscito perdente: la stessa

parola, riferita alle prove che il re si avviava a compiere, era sinistramente in bocca a Dioniso ai vv. 964, 975; ora qui il Coro la riprende in modo beffardo. Questo verso e il successivo sono stati tormentati dai critici: la congettura di Wilamowitz, adottata anche da Dodds 1960, χέρ' αἵματι στάζουσαν (contro il testo trasmesso sia da P che da *Christus Patiens*), non è metricamente necessaria (ved. Appendice metrica, p. 289).

1165-392. *Esodo.* Nelle *Baccanti* l'esodo si può considerare una tragedia nella tragedia: celebra il dramma di Agave e la conclusione – se tale si può definire – della vicenda. Nella sua esplosione di sanguinaria e delirante follia è una delle scene più inquietanti di tutto il teatro greco. Aristotele, *Poet.* 1453a, difendeva Euripide dai critici che lo accusavano di far terminare le sue tragedie nel modo più doloroso possibile (εἰς δυστυχίαν); ma questo per il filosofo era corretto, ed ecco il motivo per cui secondo lui Euripide è «il più tragico dei poeti» (τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται). Annunciata dalle parole del Messaggero che si allontana (v. 1149), Agave entra in scena danzando e correndo con le mani insanguinate, come suggeriscono le indicazioni dei vv. 1135, 1162/3-4, e come sembra indicare l'iconografia tradizionale riflessa da Filostrato, *Imag.* I 18: «Agave si protende per abbracciare il corpo di Penteo ma non osa toccarlo: il sangue di suo figlio le contamina braccia, seno, guance». È un ulteriore elemento di emozione teatrale il fatto che la parte di Agave sia recitata dallo stesso attore che aveva impersonato suo figlio Penteo. Nell'esodo sono concentrati alcuni effetti teatrali di grandissima violenza. Un primo folle canto di trionfo di Agave, che fa da *pendant* a quello precedente del Coro, si sviluppa attraverso un dialogo lirico tra la pazza e il Coro: una specie di «danza dello scalpo» (Roux 1972, p. 592) orribilmente straniata e di fortissimo effetto patetico. Una scena del genere era certamente una palestra di bravura per l'attore. Se il fine della tragedia è (come diceva Aristotele) produrre pietà e terrore, pochi passi come questo in tutto il dramma antico raggiungono il duplice effetto: forse nemmeno la comparsa di Edipo cieco con le orbite insanguinate davanti alla porta della reggia nell'*Edipo re* di Sofocle. All'arrivo di Agave delirante che canta in amebeo con il Coro in tono esaltato (con metri principalmente docmiaci, verosimilmente accompagnati dal flauto) e continua a delirare nella parte dialogata, come se la sua follia cominciasse a smorzarsi a poco a poco, segue, con un cambio di ritmo brusco, un dialogo in trimetri giambici in cui Cadmo, che rientra con il cadavere decapitato di Penteo, riconduce la figlia al rinsavimento attraverso quella che si può definire una vera e propria scena di psicoterapia. Infine, dopo una lunga lacuna, segue un dialogo a tre, tra Agave, Cadmo e Dioniso nel frattempo apparso *ex machina*: con il corpo

di Penteo (ossia un manichino) lì presente, smembrato, personaggio muto ma terribilmente eloquente, la tragedia si chiude, secondo uno schema abituale in Euripide, con una profezia che proietta i personaggi verso un oscuro avvenire. Ma più di qualsiasi altra opera del teatro antico, le *Baccanti* lasciano aperti tutti i dilemmi e presentano un esito di completa e irreparabile frattura.

1166-7. ἐν διαστρόφοις ὄσσοις: talvolta ἐν accompagnato dal dativo assume valore strumentale («con occhi stravolti») nel teatro tragico e in Euripide in particolare, e si direbbe un fenomeno dipendente dal linguaggio colloquiale, ma non per questo estraneo allo stile tragico: ved. ad es. Sofocle, *Phil.* 1393-4 ἐν λόγοις / πείσειν («convincere con discorsi»). Nelle *Baccanti*, ved. vv. 159 ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε («con voci e clamori di Frigia») e 277 ἐν ξηροῖσιν («con il cibo secco»).

1168. Ἀσιάδες βάκχαι: le parole di Agave, che arriva in corsa e delirante brandendo su una picca la testa del figlio, riprendono, chiudendole a cerchio, quelle con cui le baccanti si erano presentate correndo sulla scena nella parodo: Ἀσίας ἀπὸ γᾶς, v. 64. Il verso è diviso tra Agave e il Coro, come nell'antistrofe. Il testo di P (με ὀρθεῖς, ὦ) è alterato: da qui una serie di congetture, a partire da τί με θροεῖς dello Scaligero, il che comporterebbe un'integrazione, ad esempio di γύναι, per ristabilire il metro. Questa è la soluzione accolta da vari editori, tra cui Diggle 1994a, nel presupposto che occorra un verbo di dire. La lezione τί μ' ὀροθύνεις, ὦ di Hermann (accettata tra gli altri da Dodds 1960 e Roux 1972) presuppone una situazione drammatica e psicologica più interessante (ὀροθύνω vale «eccito», «stimolo») in cui le parole di Agave eccitano le baccanti a una danza ancora più sfrenata, esaltate dal trionfo del loro dio. In genere ὦ pospositivo segnala un'eccitazione dell'anima o un movimento patetico: Eschilo, *Choeph.* 942, alla morte di Clitennestra ἐπολολύξατ' ὦ δεσποσύνων δόμων; Euripide, *Tro.* 335, il delirio di Cassandra βοάσαθ' Ὑμέναιον, ὦ; *Hipp.* 362, il momento in cui si svela l'amore di Fedra ἄιεις, ὦ, ἔκλυες, ὦ; ved. anche Roux 1972, p. 593. Secondo Plutarco (*Crass.* 33) furono questi i versi recitati da un attore che impersonava Agave tra gli applausi dell'uditorio, quando la testa mozzata di Crasso, sconfitto dai Parti a Carre nel 53 a.C., venne portata a corte e mostrata al re.

1170. ἕλικα νεότομον: nel delirio, Agave confonde i capelli e la barba del figlio ora con foglie di edera (pianta dionisiaca), ora con il pelo di un giovane toro, ora con la criniera di un leone: tutto si mescola nel suo spirito confuso ed è indicato dalla stessa parola ἕλιξ, che si applica generalmente a qualsiasi oggetto a forma di ricciolo (ved. anche Winnington-Ingram 1948, p. 135). Anche per lei, come già prima per Penteo, essere folli significa perdere la capacità di vedere distintamente le cose attorno, e cedere alla visione alterata della follia. In

νεότομον si può individuare un'ambiguità sia semantica che drammatica, anch'essa legata alla mente perturbata di Agave: la donna pensa a un ramo d'edera appena spiccato, ma in verità a essere stata tagliata da poco è appunto la testa di Penteo che tutti gli spettatori vedono infilzata sopra il tirso. Ed è la testa di un νέος, un giovane.

1172. σύγκωμον: è detto con scherno, come gli altri interventi del Coro, che gioca sulla follia di Agave, assecondandola come Dioniso aveva fatto con quella di Penteo: le baccanti beffardamente le propongono di accoglierla nel proprio gruppo iniziatico, inserendola nel κῶμος dionisiaco (ved. anche Roux 1972, p. 594).

1173. Da qui e per una ventina di versi il testo è problematico; anche l'attribuzione delle battute è incerta. La tendenza degli editori moderni è di ristabilire un perfetto parallelismo tra strofe e antistrofe, suddividendo alcuni versi tra Agave e il Coro, anche se non è obbligatorio che tra strofe e antistrofe di un coro tragico debba sussistere una perfetta coincidenza anche per l'attacco di singole battute e il cambio di interlocutore (ved. i casi di Eschilo, *Choeph.* 306-478; Euripide, *Or.* 136; *Suppl.* 1145) e Di Benedetto 1961, pp. 298-321. Certamente è caduto un verso dopo il v. 1172, come indica la responsione metrica (ved. Appendice metrica, p. 289).

1175. ὡς ὁρᾶν πάρα: πάρα equivale a πάρεστιν; così si compie esattamente, in maniera orribile, quello che Dioniso aveva voluto, cioè che la città di Cadmo vedesse la sua potenza, e imparasse a conoscere il nuovo dio (v. 61 ὡς ὁρᾷ Κάδμου πόλις). Mentre pronuncia queste parole, Agave mostra con orgoglio la testa del figlio agli occhi del Coro, e questa è anche un'indicazione scenica: Agave avvicina il capo di Penteo (ossia la sua maschera) al Coro, in modo che lo possa ben osservare. La correzione ἴνιν (migliore di λῖν), a partire da νιν del codice, si impone.

1178. Κιθαιρών: la montagna sacra ha ucciso chi la profanava. Nel codice, il verso è diviso tra Agave e il Coro come il v. 1193. Ma potrebbe anche essere assegnato tutto ad Agave, dato che le indicazioni dei personaggi sono solo parzialmente notate in P.

1180. μάκαιρ' Ἄγαυή: qui risuona tragicamente sinistra e sarcastica la formula del μακαρισμός (ved. v. 73) con la quale il Coro aveva proclamato la beatitudine degli adepti di Dioniso. Agave risponde non consapevole di quanto sta dicendo, ma il pubblico ha sotto gli occhi l'orrore della situazione e può valutare quale sia la felicità che il culto dionisiaco porta ai suoi seguaci.

1184. μέτεχε ... τλᾶμον: il giovane leone è diventato un giovane toro, nella mente deviata di Agave; come osserva Winnington-Ingram 1948, p. 136, il toro è un animale più adatto a un sacrificio e al banchetto collettivo (θοίνας) che la donna immagina. Penteo nelle fantasie di sua madre tornerà a essere un leone subito dopo

(v. 1195). τί μετέχω, τλᾶμον: per la prima volta il Coro sembra inclinare a sentimenti di pietà verso la povera madre. L'invito a banchetto rivolto da Agave al Coro sembra essere una reminiscenza di una qualche versione cannibalica del mito di Penteo, come accade in altri miti dionisiaci: le Miniadi, rese folli da Dioniso, uccisero e divorarono uno dei loro figli; la tarda versione di Oppiano (*Cynegetica* IV 304) racconta che Penteo fu trasformato in toro, e le baccanti in pantere che lo uccisero e lo divorarono. <

1186. ὑπὸ κόρυθ' ἁπαλότριχα: letteralmente «sotto il casco dei suoi morbidi capelli». La barba di Penteo, un giovane, non è ancora completa ma comincia a fiorire sull'alto delle guance; per questo dato, tipico della descrizione efebica, ved. Senofonte, *Symp.* 4, 23 παρὰ τὰ ὦτα ἄρτι ἴουλος καθέρπει («i riccioli si allungano appena accanto alle orecchie»); Platone, *Symp.* 180a. Una descrizione della capigliatura di Penteo (rossa) e della sua giovane e morbida barba è in Filostrato, *Imag.* I 18.

1190. σοφὸς ... σοφὸς: ancora, ribadito dal gioco di parole, torna uno dei termini chiave della tragedia: ved. v. 179 e nota. Per la metafora della caccia e delle baccanti cacciatrici, ved. vv. 228, 436 e note.

1191b. ὁ γὰρ ἄναξ ἀγρεύς: si può vedere qui un gioco di parole tra Dioniso «signore cacciatore» (*agreus*) e Zagreus, il «dio cacciatore di prede viventi», arcaica divinità cretese che appare già associata a Dioniso alla fine del V secolo a.C. e che Euripide stesso mostra di conoscere nella perduta tragedia *Cretesi*.

1202-15. Nel teatro di Euripide lo schema della donna fuori di sé, per il dolore o la pazzia, che entra in scena cantando, in una monodia o più frequentemente in un amebeo, si ripropone sin dall'epoca dell'*Alcesti* (vv. 244-79), dove la regina in punto di morte delira duettando con Admeto, dell'*Ippolito* (vv. 198-266), dove Fedra entra delirante insieme alla nutrice fantasticando di trovarsi sul monte in compagnia dell'amato Ippolito, della *Medea* (vv. 96-130), dove la protagonista folle di rabbia e gelosia canta da fuori scena (ἆσμα ἀπὸ σκηνῆς) in responsione con la nutrice. Più attigua al delirio di Agave nelle *Baccanti* è la monodia di Cassandra ispirata e fuori di sé nelle *Troiane* (vv. 308-41). Mentre però nei casi precedenti la follia o il delirio restavano confinati nella parte cantata e poi, passando ai trimetri recitativi, il personaggio riprendeva possesso della sua ragione, nelle *Baccanti* il delirio di Agave si dilata alla parte dialogata con Cadmo (fino al v. 1278).

1202-3. ὦ καλλίπυργον ... ναίοντες: l'esordio di Agave assume toni nobilmente elevati, esaltati dall'*enjambement* di ναίοντες, secondo uno schema espressivo quasi formulare impiegato spesso da Euripide per allocuzioni solenni (ved. ad es. *Iph. Taur.* 124; *Hel.* 1548). Del resto, il richiamo ai Tebani perché escano di casa a contemplare la preda della caccia dionisiaca si salda (ma con significato opposto)

con l'invito iniziale rivolto dal Coro ai cittadini perché si uniscano ai suoi riti: ved. vv. 68-70.

1203. ὡς ἴδητε: così, ma in modo ferocemente straniato, si compie il progetto di Dioniso: la città di Cadmo doveva «vedere» (v. 61 ὡς ὁρᾷ Κάδμου πόλις) l'affermarsi del potere di Dioniso, e ora lo vede attraverso la testa del re, pubblicamente esibita in cima a una picca dalla sua stessa madre. τήνδ' ἄγραν: per Penteo, visto ora come cacciatore, ora come preda di caccia, e per le baccanti cacciatrici, ved. v. 228 e nota.

1205. ἀγκυλωτοῖς Θεσσαλῶν στοχάσμασιν: i Tessali erano considerati gli inventori della lancia (ved. scolio a Euripide, *Hipp.* 1221 Θεσσαλῶν γὰρ εὕρημα τὸ δόρυ) e maestri nell'arte della caccia. L'ἀγκύλη era una correggia di cuoio attaccata in mezzo all'asta, entro cui s'infilava la mano per scagliare l'arma con maggiore forza e precisione (perciò quest'arma era chiamata propriamente μεσάγκυλον: ved. *Phoen.* 1141; *Andr.* 1133).

1206-7. λευκοπήχεσιν χειρῶν ἀκμαῖσι: la punta delle dita. Il candore della pelle era un elemento tipico della rappresentazione di figure femminili, oltre che dell'incarnato femmineo, che Penteo aveva sprezzantemente rimproverato a Dioniso (v. 457), ma qui l'espressione risuona ambigua: mentre pronuncia queste parole, Agave infatti mostra al pubblico le mani lorde del sangue di suo figlio. In questi due versi si riconosce anche un frammento del codice venatorio greco: cacciare senza l'aiuto di trappole o reti, strumenti insidiosi, ma solo con frecce e giavellotti era considerata prova della massima bravura (cfr. Platone, *Leg.* 825). Il richiamo alle mani ha qualcosa di terribile: ricorda lo scalzamento dell'albero su cui si era appostato Penteo, a opera di «mille mani» di donne (vv. 1109-10).

1209. αὐτῇ ... εἵλομεν: in realtà, lo smembramento di Penteo era stato opera di molte mani, ma certo Agave era stata la prima ad aggredirlo e se ne attribuisce il vanto, anche se il plurale coinvolge nell'azione tutto il gruppo delle baccanti e in particolare le sue sorelle (vv. 1125-31).

1212-3. αἰρέσθω ... προσαμβάσεις: sul frontone delle case si appendevano le teste degli animali sacrificati (Teofrasto, *Characteres* 21, 7) e anche le prede di caccia (*Anth. Pal.* VI 114) e quindi si può ben capire l'orgoglio con cui Agave pensa di esibire lì la testa del leone che immagina di tenere in mano. Tuttavia, questa è la testa di un essere umano, e allora il pensiero slitta a casi di barbarie di popoli selvaggi come i Tauri (*Iph. Taur.* 74-5) o di personaggi crudeli e spietati come Enomao, che inchiodava sul frontone della reggia le teste dei pretendenti di sua figlia uccisi durante la sfida matrimoniale. L'ironia piuttosto macabra di questa espressione sta nel fatto che Agave chiama proprio suo figlio ad appendere la sua stessa testa.

1216. Entra ora Cadmo accompagnato da un gruppo di servitori che portano su una barella il corpo decapitato di Penteo. Rispetto al Cad- <

mo ottimista e fiducioso di poter reintegrare Dioniso nel suo gruppo famigliare, questo è un vegliardo vinto e addolorato, ma non del tutto cambiato rispetto al Cadmo che avevamo incontrato nella prima scena. È un uomo che malgrado l'offesa ricevuta da Dioniso non si ribella né impreca contro gli dèi, che l'hanno così crudamente colpito, ma accetta la loro punizione e si rassegna all'inevitabile: è ancora, insomma, l'uomo rispettoso e pio che avevamo conosciuto ai vv. 330-42. Lo sdoppiamento delle entrate, peraltro, consente di creare un effetto drammaturgicamente potente: prima la scena è occupata dalla terrificante, ma ferocemente sublime, danza di Agave con la testa del figlio infissa sul tirso, alla cui follia è lasciato tutto lo spazio possibile; l'arrivo di Cadmo, con passo lento da vecchio, assieme al corteo funebre – quanto diverso dalla processione che si avviava baldanzosamente sulla montagna, sotto la guida di Dioniso! – riempie la scena con una cupa atmosfera di lutto.

1218. μοχθῶν: il participio presente può suscitare perplessità, dato che si riferisce a un'azione passata: perciò Dodds 1960 lo interpreta con valore quasi risultativo («sono stanco dopo una lunga fatica»); diversa la spiegazione di Roux 1972, p. 604, che gli attribuisce valore drammaturgico in rapporto all'attualità della scena che il pubblico ha sotto gli occhi: la furibonda energia dionisiaca che aveva invaso Cadmo all'inizio del dramma (vv. 184-5) l'ha abbandonato, e dopo gli andirivieni tra il Citerone e Tebe egli è esausto, e si trascina sulla scena come un vegliardo spossato. Il verbo μοχθῶν segnala anche la fatica con cui Cadmo sale i gradini del proscenio per avviarsi al suo palazzo.

1222. ἥκουσα ... τολμήματα: la spiegazione è necessaria per motivare l'estraneità di Cadmo e Tiresia all'uccisione di Penteo: essi erano rientrati in città prima del massacro del re e dunque non ne risultano contaminati. Certo s'immagina che nel frattempo sul Citerone si fossero uniti al gruppo delle baccanti (v. 1224 βακχῶν πάρα), ma che fossero ripartiti per Tebe prima della terribile scena di follia che aveva portato allo smembramento di Penteo, oppure che avessero celebrato i riti in maniera separata rispetto ad Agave e alle sue seguaci. Così, malgrado la sua veneranda età, le convenzioni teatrali consentono a Cadmo di percorrere quattro volte in un solo giorno la via tra il Citerone e Tebe.

1227. Ἀκτέων': per la seconda volta (ved. v. 337) viene evocato Atteone, *alter ego* di Penteo per il suo atto di arroganza verso gli dèi e per la sua miserabile fine. Così si rivelano ben fondati gli avvertimenti che Cadmo aveva rivolto nei confronti dell'altro suo nipote. Anche a proposito di Atteone, verosimilmente sul modello euripideo, Callimaco raccontava che la madre ne raccolse le misere membra cercandole di rovo in rovo sul Citerone (ved. *Pall.* 115-6).

1229. δρυμοῖς: il dativo di P può essere spiegato (ad esempio da Dodds 1960) sul parallelo di casi come *Phoen.* 1516 ἀμφὶ κλάδοις ἐζόμενα, e quindi non sembra necessaria la correzione δρυμούς, spes-

so accettata dagli editori. Con queste puntualizzazioni il Citerone, precedentemente descritto come un *locus amoenus* ombreggiato da pini e percorso da vallette e torrenti (ved. vv. 684-6, 1051-2), mostra l'altra sua faccia, quella consona alla crudeltà omicida che si cela dietro le apparenze dell'eden dionisiaco; ora appare per come è nella realtà: un luogo aspro e selvaggio di rovi e di sassi. Per la follia come pungolo (οἰστροπλῆγας) ved. v. 32 e nota.

1233-5. Come Penteo aveva finito per accostarsi a comportamenti femminili, travestendosi da baccante, Agave adotta ora quelli tipicamente maschili, rendendo quindi palese il totale rovesciamento dei costumi e dei modi d'essere che la tempesta dionisiaca ha gettato sulla città: ha abbandonato spola e telaio (ved. v. 1236), come tutte le donne di Tebe, e vanta i suoi meriti di cacciatrice, esibisce i suoi trofei, parla di sé stessa impiegando schemi di pensiero tipici della mentalità eroica, vantandosi di essere «la migliore» (ἀρίστη), come fanno gli eroi omerici.

1236. τὰς ... κερκίδας: nuovamente attraverso le parole di Agave si ripete la metafora della liberazione del gruppo femminile dai doveri domestici; le sue parole riprendono quasi letteralmente quanto il Coro aveva affermato nel presentare le baccanti tebane, descrivendole con orgoglio come una schiera di donne ἀφ' ἱστῶν παρὰ κερκίδων τ' / οἰστρηθεὶς Διονύσῳ («strappata alla spola e al telaio dal pungolo folle di Dioniso», vv. 118-9).

1242. μακάριος: difficile non vedere qui un riferimento straniato al v. 73, quando lo stesso concetto era stato applicato, per bocca del Coro, alla felicità dei seguaci di Dioniso. Bella felicità, quella di una madre che tiene tra le mani la testa mozzata di suo figlio!

1244. πένθος: le previsioni di Tiresia (v. 367) si sono concretizzate alla fine: Penteo ora è davvero l'uomo della sofferenza (Roux 1972, p. 607).

1249. θεὸς ... ἄγαν: è lo stesso rimprovero che poi Cadmo rivolgerà a Dioniso (ved. v. 1348 e nota). Gli dèi non sono giusti, sono soltanto implacabili. «This is the voice of humanity», commenta Dodds 1960, p. 228. Un rimprovero simile, e persino più aspro, è rivolto da Anfitrione a Zeus, che, pur essendo il vero padre di Eracle, l'ha protetto meno di lui (*Herc. fur.* 339-42). Non era solo Euripide a esprimere dubbi sull'eccesso delle punizioni divine: ved. anche Sofocle, *Ai.* 951 ἄγαν δ' ὑπερβριθές γε τἄχθος ἤνυσαν, «troppo pesante è l'ira che (gli dèi) portarono a termine». Per giunta, Dioniso era un membro del clan: nella prospettiva di Cadmo, il patriarca, questo è un rimprovero aggiuntivo.

1253. εὔθηρος: un doppio senso, legato all'ambiguità connessa con tutti i composti in ευ- che possono avere valore sia attivo che passivo: quindi, buon cacciatore, ma anche buono come preda da cacciare.

1258. καλέσειεν: l'uso dell'ottativo (in luogo dell'imperativo, «chiamate mio figlio») è una formula di cortesia adottata in situazioni del

genere quando un personaggio si presenta a una porta, ved. ad es. *Hel.* 435 τίς ἂν πυλωρὸς ἐκ δόμων μόλοι; In forma meno educata, invece, Tiresia (vv. 170-3) aveva adottato l'imperativo. τὴν εὐδαίμονα: ancora una volta – ed è la terza – Agave cerca suo figlio, come se fosse mossa da un'istintiva inquietudine materna verso di lui. La sua frase del resto contiene una crudele ironia: Agave definisce sé stessa «accompagnata da un buon demone» (anche il Coro aveva a più riprese celebrato l'εὐδαιμονία dei seguaci di Dioniso: vv. 73, 416-31/2, 910b-1), quel demone in apparenza benevolo e mite che nella realtà l'ha condotta al delitto più efferato. Per comprendere appieno la portata tragica di questa frase bisogna immaginare Agave con la testa di Penteo (o meglio, la sua maschera tragica) infissa su un tirso davanti a sé: in questo modo davvero suo figlio la sta "guardando" da vicino, sebbene ai suoi occhi allucinati questo non appaia.

1259-62. φεῦ ... δυστυχεῖν: c'è una forma di felicità nella follia; quando la coscienza crolla, non si comprende né il male di vivere né l'orrore troppo grande in cui una persona è sprofondata. È meglio l'incoscienza che la conoscenza: ved. anche Sofocle, *Oed. tyr.* 316-7 (a parlare è Tiresia): φεῦ φεῦ, φρονεῖν ὡς δεινὸν ἔνθα μὴ τέλη / λύῃ φρονοῦντι («Ahi! che cosa terribile è essere in senno, quando a chi è in senno non giova»).

1264. Qui inizia una vera e propria scena di psicoterapia: cfr. Devereux 1970, pp. 35-48. Esistevano tecniche di recupero dalla *trance* o da stati paranormali di cui vi erano esperti purificatori come i Coribanti: consistevano nel condurre progressivamente il paziente a riprendere i contatti con la realtà spaziale e temporale, attraverso pratiche anamnestiche. Ed è la stessa tecnica che Cadmo adotta qui. Il padre rivolge gli occhi della figlia verso il sole, per dissipare la follia: si manifesta allora un primo miglioramento, poiché, riemergendo dal buio della pazzia, Agave vede tutto più chiaramente; così pure in *Herc. fur.* 1089-90, quando l'eroe rinsavisce, il primo segno della ritrovata normalità sono l'uscita dal suo offuscamento e il rischiararsi della mente osservando la luce e la realtà delle cose attorno a lui (δέδορχ' ἅπερ με δεῖ / αἰθέρα τε καὶ γῆν τόξα θ' ἡλίου τάδε, «vedo quello che devo vedere, l'etere e la terra e questi raggi ardenti del sole»). Rivolgersi al sole per dissipare le tenebre della mente era una pratica rituale: anche gli incubi dovevano essere esorcizzati raccontandoli al sole: scolio a Sofocle, *El.* 424 e Guidorizzi 2013, pp. 155-8. Così anche Agave riacquista, sia pure confusamente, il controllo della sua mente e la padronanza della parola. Infine, viene a poco a poco ricondotta alla memoria di sé, partendo da eventi lontani (le nozze, il parto), ma centrali nell'esperienza emotiva di una donna: da virago cacciatrice, come appare nella mascherata dionisiaca, viene progressivamente richiamata alla sua dimensione abituale, materna, e in tal modo rientra nella sua identità.

1278. ὥς ... θηρώμεναι: questo è il primo momento in cui Agave

sembra avere qualche dubbio sulla natura del suo trofeo. L'attimo seguente è quello della sua terrificante scoperta.

1280. φέρομαι: Agave non ha ancora ripreso la perfetta padronanza della sua vista: ora comprende confusamente che ciò che porta tra le mani non è la testa di un leone, ma non ha ancora riconosciuto suo figlio (il che avviene al v. 1282).

1288. τὸ μέλλον ... ἔχει: il cuore che batte per l'emozione o l'angoscia è un dato psicofisico che naturalmente la letteratura non può ignorare, a partire dal cuore di Odisseo che batte e pulsa quando sta per incontrare Circe (*Od.* X 309 πολλὰ δέ μοι κραδίη πόρφυρε κίοντι, «e molto mi batteva il cuore nel petto mentre mi avviavo»), fino a quello che lo stesso Odisseo tenta di tenere a freno quando vede le ancelle che stanno amoreggiando coi pretendenti (*Od.* XX 13 κραδίη δέ οἱ ἔνδον ὑλάκτει, «e il cuore dentro gli latrava»).

1289. σύ ... σέθεν: la terribile rivelazione: ma Agave ormai aveva già capito. Le sue tre domande successive creano un clima mosso, teso, terribile, in cui commuove soprattutto δυσδαίμων (v. 1292). La madre sembra non trovare parole per definire il suo delitto: ora si rovescia completamente su di lei l'orrore della sua miseria, dopo che poco prima appunto con lo stesso aggettivo si era proclamata felice (ved. v. 1258 e nota).

1291. Ἀκταίωνα: sbranato dai suoi cani sul Citerone: ved. v. 337 e nota.

1296. ἄρτι μανθάνω: è forse la frase più tipica della tragedia greca, quella che più di ogni altra ne compendia il significato: comprendere sì, ma quando tutto si è compiuto e l'eroe (o eroina) si trova davanti all'enormità della propria sofferenza. Che cosa capisce però qui Agave? L'inganno di Dioniso che è un vero dio, a differenza di quanto aveva detto arrogantemente quando era ancora savia, prima di diventare baccante; e insieme lo svolgimento dei fatti e il suo delitto. <

1300. Generalmente gli editori dopo questo verso pongono una lacuna. Alcuni (ad es. Roux 1972, pp. 613-4) pensano che a questo punto si inserisse il lamento di Agave, in cui la povera madre ricomponeva una per una le parti smembrate del figlio, secondo quanto diceva il retore Apsine (ved. *Addenda* I, Ia). Questa parte, però, doveva certamente cadere nella lacuna dopo il verso 1329 (ved. nota *ad loc.*), poiché qui una simile enumerazione interromperebbe in modo insopportabile il tessuto della sticomitia. Il problema è piuttosto decidere se la domanda di Agave richiedesse o meno una risposta di Cadmo («nescio an melius hic sileat Cadmus», osserva Dodds 1960, p. 53 in apparato). Gli editori, abbastanza concordemente, pensano di sì e indicano dopo il v. 1300 la lacuna di un verso, contenente la risposta, naturalmente negativa, di Cadmo; il corpo verrà ricomposto più oltre, come estrema forma di commiato di Agave a suo figlio.

1301. Inizia il lamento funebre (θρῆνος) per Penteo. Per il gusto moderno la tragedia potrebbe finire qui, dato che le restanti parti non aggiungono nulla al valore drammatico. Ma ogni teatro ha le sue convenzioni: gli ultimi versi contengono ciò che il pubblico si aspettava alla fine di un dramma: lamentazioni rituali, comparsa del dio, uscita di scena dei personaggi, ciò che Aristotele nella *Poetica* definiva il τέλος della tragedia.

1303. συνῆψε ... βλάβην: tutta la famiglia è «incatenata» alla medesima rovina per colpa di uno solo: è l'arcaico principio della responsabilità collettiva, che estende a tutta la comunità la contaminazione (μίασμα) compiuta da alcuni suoi membri, un'idea che ben si addice alla mentalità *old style* del vecchio Cadmo. Anche poco sotto (v. 1305) si vede un riflesso del suo atteggiamento patriarcale nell'ultimo concetto: la rovina suprema è l'estinzione totale del casato. In questo caso, per necessità di efficacia drammatica, Euripide ignora la versione più diffusa del mito (ricordata ad es. in *Phoen.* 7-9) che attribuiva a Cadmo un figlio, Polidoro, padre di Labdaco e bisavolo di Edipo. <

1308. ὦ τέκνον: Cadmo si rivolge ora direttamente al defunto (un elemento tradizionale del γόος, lamento funebre); a lui, come a una guida, guardava tutta la famiglia. Si può anche intendere: «grazie al quale la casa aveva recuperato la sua vista» (spesso il padrone è paragonato all'occhio della casa, cfr. Eschilo, *Pers.* 169, *Choeph.* 934 ecc.).

1310-1. τὸν γέροντα ... ἤθελ': difendere il vecchio padre dalle offese di estranei è compito fondamentale del giovane nel codice cavalleresco greco: così Achille (*Il.* XXIV 540-1) lamenta di non poterlo fare con Peleo, essendo destinato a morte prematura. Ma le parole di Cadmo sottolineano anche tratti già noti del carattere autoritario di Penteo: un uomo violento e irascibile, il «terrore della città».

1313. ἐκ δόμων ἄτιμος: l'esilio è inevitabile e implicito per tutto quello che è accaduto: Cadmo, privo di discendenza maschile, non sarà in grado di conservare il potere; e d'altronde tutta la famiglia è contaminata e portatrice di una macchia che il resto della cittadinanza non può tollerare. In questo caso, esattamente opposto a quello di Edipo, il sangue del figlio ricade sulla madre e ne fa un personaggio maledetto, e così la contaminazione della casa regnante costituisce una minaccia per la sopravvivenza stessa della città. <

1315. κάλλιστον θέρος: la grande gloria di Cadmo: avere fondato Tebe seminando i denti del drago (vv. 264-5).

1318-22. οὐκέτι ... πάτερ: anche nel ricordo del vecchio Cadmo, Penteo non si affaccia dunque come una figura dolce, ma piuttosto terribile e violenta, uno che vuole castigare, punire, fare paura, in armonia col suo carattere sin da quando entra sulla scena.

1325-6. εἰ δ' ἔστιν ... θεούς: è la stessa morale di pietà religiosa convenzionale che il Messaggero aveva evocato uscendo di scena

(vv. 1150-2) e che lo stesso Cadmo aveva enunciato al suo ingresso in scena (v. 199). La terribile vicenda che ha coinvolto la sua famiglia non lo ha cambiato in niente; piuttosto, il suo moraleggiare davanti a tanta sventura sembra un po' troppo distaccato, anche se in linea con il sostanziale conformismo del personaggio. Come osserva Roux 1972, p. 618, queste parole potrebbero riflettere l'opinione di Euripide, oppure essere conformi al tradizionalismo religioso del suo uditorio macedone.

1329. Dopo questo verso, con cui Agave iniziava il suo lamento funebre, il codice presenta una lunga lacuna, di almeno 50 versi, causata dalla perdita accidentale di una pagina, o forse mezza pagina in uno dei modelli di P; essa ha inghiottito il lamento di Agave e le prime parole di Dioniso ricomparso sul θεολογεῖον. La lacuna può essere solo parzialmente riempita con testimonianze indirette, qui raccolte negli *Addenda* (pp. 126-9). Il retore Apsine (III sec. d.C.) scrive (*Rhetores graeci* IX, p. 587 Walz) che Euripide ottiene di destare pietà per Penteo dato che «la madre tenendo in mano ciascuna delle sue membra alza un lamento su ognuna di esse». Sulla scena (in trimetri giambici) avveniva dunque la ricomposizione del cadavere da parte di Agave che rimetteva sul corpo la testa mozzata: un solo verso (ved. *Addenda* II), che possiamo ritenere genuinamente euripideo e proveniente dal passo caduto in lacuna, è conservato dallo scolio ad Aristofane, *Pl.* 907. In esso Agave parla reggendo tra le mani la testa di Penteo. Per il resto, possiamo riconoscere un'eco del testo di Euripide in alcuni versi del *Christus Patiens*, che sembrano riferirsi appunto a quest'episodio; l'autore del centone doveva avere a disposizione un testo completo delle *Baccanti*, e perciò riprese più o meno letteralmente una serie di versi da questa parte della tragedia. Il fr. III mostra Agave mentre abbraccia il figlio, il fr. IV parla di baci al suo corpo. Nel fr. V la donna si rivolge a Cadmo, esortandolo a ricomporre il capo accanto al corpo, e passa in rassegna – come aveva appunto indicato Apsine – le varie parti del corpo del figlio (viso, barba, membra insanguinate). La scena orrenda trovò un imitatore in Seneca (*Hippolytus* 1262 sgg.): in effetti, talvolta Euripide calca i toni di un realismo cupo e truculento, lontano dal senso di composta misura con cui nel V secolo a.C. si rappresentava il dolore (e che si vede espresso dalle stele sepolcrali attiche coeve). Sono tratti che inclinano già verso quel gusto del patetico estremo che sarà proprio della generazione successiva. <

1330. δράκων γενήσῃ: quando il testo del codice si rende nuovamente leggibile, Dioniso ha iniziato la sua profezia: è questo un altro elemento formale ricorrente dell'opera euripidea, che tende a offrire al pubblico una sistemazione esterna, e dunque in qualche modo provvisoria, dei nodi drammatici (ad es. *Andr.* 1231-73, profezia di Teti). Dove comparisse Dioniso non è dato sapere con sicurezza; la soluzio- <

ne più probabile è che parlasse dal θεολογεῖον, dove aveva iniziato il prologo nella forma dello Straniero. Può darsi che costume e maschera fossero mutati, ma anche in questo caso il testo non permette di ricostruirlo: nessuno dei personaggi dialoganti aveva avuto modo di incontrarlo nel travestimento da Straniero, e del resto a chiarire la sua identità bastano le parole (ved. anche la nota al v. 1348). Non è neppure impossibile che il dio comparisse *ex machina*, come avviene in vari altri drammi euripidei: questa era una sua ricorrente tecnica drammaturgica, che viene derisa nella commedia. Il mito narrato da Euripide trova conferma in una serie di notizie che collegano Cadmo all'ambito nordoccidentale: si tratta dunque di un omaggio destinato alla committenza macedone, dati gli stretti legami tra la dinastia regnante in Macedonia e l'ambiente illirico-epirota. Il mito della trasformazione di Cadmo in serpente è molte volte ricordato dagli autori antichi: Dionigi Periegeta, 390 sgg. (con il commento di Eustazio al v. 391); Strabone, I 2, 39; VII 7, 8; Ateneo, XI 5, 462b; Stefano Bizantino, s.v. Δυρράχιον. La scena non poteva sfuggire a Ovidio, che ne dà una lunga descrizione (*Met.* IV 563-603). Secondo Igino, *Fab.* 6, la metamorfosi fu una punizione inflitta da Ares a Cadmo per avere ucciso il serpente sacro che custodiva la sua fonte nel luogo in cui sarebbe stata fondata Tebe (anche se assurdamente Igino la chiama «fonte Castalia»). In realtà, l'ofiomorfismo è una delle manifestazioni più specifiche del mito e del culto eroico in Grecia: Cecrope ed Erittonio erano eroi serpentiformi delle origini ateniesi (Cecrope: Apollodoro, III 14, 1; Aristofane, *Vesp.* 438 e scolio; Euripide, *Ion* 1163-4; Erittonio: Igino, *Fab.* 166; Servio a Virgilio, *Aen.* III 113; in alternativa, si diceva che Erittonio fosse stato messo da Atena in una cesta insieme a un serpente guardiano: Apollodoro, III 14, 6) e infatti un serpente vivo era venerato sull'Acropoli come protettore della città (Erodoto, VIII 41, 2). Sull'ofiomorfismo degli eroi, ved. Brelich 2010, pp. 178-9, 191, 266.

1333. ὄχον δὲ μόσχων: la città di Butoe (Βουθόη, oggi Budua, sulle coste del Montenegro) si diceva fondata da Cadmo giunto da Tebe su un carro tirato da buoi: *Etym. Magn.*, s.v. εἵρεται ὅτι Κάδμος ἐπὶ βοῶν ζεύγους ἐκ Θηβῶν ταχέως εἰς Ἰλλιρικοὺς παραγενόμενος ἔκτισε πόλιν; per Cadmo tra gli Illiri ved. anche Pausania, IX 5, 3. Stefano Bizantino (s.v.) parla in quel luogo di rocce chiamate «di Cadmo e Armonia». A Butoe, secondo Apollonio Rodio, IV 517, sorgevano le tombe di Cadmo e Armonia, e Strabone, VII 7, 8 parla dei luoghi presso Epidamno, in Epiro, abitati dalla popolazione degli Ἐγχελεῖς, sui quali avevano regnato i discendenti di Cadmo e Armonia: sono appunto questi gli invasori stranieri di cui Dioniso parla nella sua profezia. Esistevano inoltre stretti legami culturali tra Tebe e l'Epiro: ogni anno i Tebani inviavano un tripode a Dodona (Strabone, IX 2, 2). Callimaco (*Aet.* fr. 1, 11 Pfeiffer), a proposito del mito di fondazione di <

Pola, ricorda «la pietra della bionda Armonia, serpente» (λᾶα πάρα ξανθῆς Ἁρμονίης ὄφιος). Le nozze di Cadmo e Armonia furono il risultato della fondazione di Tebe e della pacificazione tra il suo fondatore e il dio Ares, che proteggeva il drago al quale aveva dato in custodia la sua fonte sacra: secondo la versione di Apollodoro, III 4, 2, per espiare l'uccisione del drago Cadmo dovette servire Ares per un «anno perpetuo», vale a dire un ciclo di otto anni, al termine del quale Zeus gli concesse in sposa Armonia, figlia di Afrodite e del suo amante Ares. In occasione di queste nozze tutti gli dèi scesero dal cielo a celebrare il matrimonio sulla Cadmea, la rocca di Tebe. Le nozze di Cadmo e Armonia sono uno di quei miti matrimoniali che sanciscono il punto di massima vicinanza e nello stesso tempo di allontanamento tra il mondo divino e quello umano (un altro esempio è il mito delle nozze tra Peleo e Teti): ved. Esiodo, *Theog.* 933-7; Igino, *Fab.* 179; Ovidio, *Met.* III 131-5; Ellanico, *FGrHist* 4 F 51; Pausania, IX 5, 2.

1336-7. ὅταν δὲ Λοξίου ... διαρπάσωσι: il saccheggio del santuario di Delfi e la punizione dei sacrileghi sono elementi della propaganda apollinea; è difficile capire esattamente a che cosa alluda qui Dioniso: forse a una incursione di cui si hanno notizie in Pausania (IX 36, 2) che la attribuisce ai Flegi. Del resto, la notizia era già nota a Erodoto (IX 42), che cita un oracolo pronunziato in occasione dell'invasione persiana, poco prima della battaglia di Platea; l'oracolo, fatto diffondere dal condottiero persiano Mardonio, prediceva la distruzione completa dei Persiani se avessero attaccato Delfi; lo storico precisa che era un errore, perché il responso riguardava un attacco contro Delfi di «Illiri ed Enchelei» (IX 43), cioè appunto i popoli presso i quali Cadmo si sarebbe rifugiato. Qui Euripide si riferisce dunque alla tradizione erodotea.

1339. μακάρων τ' ἐς αἶαν: il destino finale di Cadmo con il suo trasferimento nell'isola dei Beati era noto anche a Pindaro, che appunto lo colloca lì, assieme a Peleo e agli altri eroi (*Ol.* 2, 78). La divinizzazione di Cadmo e Peleo si deve in particolare al fatto che entrambi furono sposi di dee.

1340-1. ταῦτ' οὐχὶ θνητοῦ ... Ζηνός: questa riaffermazione della natura divina di Dioniso si ricollega a quanto il dio aveva detto nel prologo (vv. 26-31), in risposta alle infamie che la famiglia di Cadmo aveva calunniosamente diffuso sul suo conto, in un estremo rimprovero contro lo stesso Cadmo e i suoi famigliari.

1348. ὀργὰς ... βροτοῖς: la stessa critica è rivolta ad Afrodite in *Hipp.* 120 σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν εἶναι θεούς, «gli dèi dovrebbero essere più sapienti dei mortali». È un motivo che in vari modi percorre molte opere di Euripide e che contribuì presso i contemporanei a incrementare la sua fama di ateo. Anche la risposta di Dioniso è standard (nello stesso modo si discolpano, se pure è una discolpa o un'espressione di divina indifferenza, altri dèi in *Andr.* 1269, *Hipp.* <

1331, *Hel.* 1660). Sarebbe però errato voler ricavare da questa frase la morale della tragedia: non fu certo Euripide ad attribuire agli dèi una natura pre-morale. Un dio greco non ha bisogno di essere giusto e buono: gli basta essere infinitamente bello, forte e sereno. E inesorabile contro chi lo offende. Così anche Dioniso non si lascia sfiorare dal dolore dei suoi parenti mortali e si allontana placato dal luogo in cui la sua comparsa ha lasciato una scia di sangue e di sofferenze. L'elusività di Dioniso, il quale né si giustifica né sentenzia, è spiegata da George Steiner (1976, p. 11) in rapporto alla natura stessa del tragico: «è inutile chiedere spiegazioni razionali o pietà. Le cose stanno come stanno, inesorabili e assurde. La punizione è sempre più grave della colpa». Un dubbio è costituito dall'uso della maschera; non c'è alcun indizio che l'attore, ricomparendo sul θεολογεῖον (oppure *ex machina*) nelle vesti di Dioniso, avesse dismesso il suo travestimento da Straniero per apparire, con un'altra maschera e un altro costume, nella sua figura divina, riappropriandosi della sua vera μορφή (ved. v. 4). Il pubblico si era abituato a vederlo sotto il travestimento da Straniero. Entrambe le soluzioni sono possibili; ved. anche Foley 1985, pp. 246-54.

1350. φυγαί: vale a dire il duplice e diverso esilio, il suo e quello di Cadmo (la concordanza è con il verbo al singolare κατὰ σύνεσιν, cfr. Kühner – Gerth, II, pp. 77-80).

1351. Dopo questo verso, alcuni editori pensano che Dioniso scompaia dal θεολογεῖον per ritirarsi nel suo mondo; su questo punto, ved. la nota ai vv. 1377-8.

1352. ὦ τέκνον ... κακὸν: l'esilio è reso indispensabile dalla contaminazione: nessuno che abbia compiuto un crimine così orrendo come quello di Agave può continuare a macchiare una comunità con la sua presenza (è lo stesso caso di Edipo e dell'esilio folle di Oreste).

1353. ⟨πάντες⟩: è congettura, praticamente inevitabile, di Kirchhoff per sanare la perdita del primo elemento del giambo; essa è peraltro presupposta da *Christus Patiens* 1701.

1358. ⟨φύσιν⟩: l'integrazione di Musuro è in definitiva più pertinente e adeguata del generico e prosastico σχῆμα di Nauck. Non è la forma che muta, infatti, ma la natura stessa di Cadmo che diventa un uomo-serpente e quindi un essere dalla doppia natura. La trasformazione in serpenti dei due vecchi sposi è descritta da Ovidio, *Met.* IV 576-603. Due serpenti inoffensivi che non mordono e non temono l'uomo e si abbracciano unendo le loro spire.

1361-2. οὐδὲ ... γενήσομαι: Cadmo ignora completamente la promessa d'immortalità fattagli da Dioniso: ormai disilluso, immagina Ade in fondo alla sua strada di uomo mortale, e non di capostipite di una famiglia illuminata dalla presenza di un dio, come aveva vagheggiato all'inizio del dramma, orgoglioso della sua discenden- <

za divina. Non vi è contraddizione: dopo gli inganni e le atrocità del nipote Dioniso, Cadmo non sembra ormai più credere alle sue promesse e del resto troppo sangue è stato versato, troppo dolore è stato generato per pensare alla beatitudine. La promessa d'immortalità gli pare anche una pena supplementare, perché, al posto del nulla e dell'oblio che gli offrirà la morte, la vita eterna sarà per lui una perpetua sofferenza, nella memoria perenne del proprio dolore (ved. anche Dodds 1960, p. 239; Roux 1972, p. 625). È perfettamente nella mentalità tragica che «la più grande medicina di tutte le sofferenze sia considerato il morire», τὸ γὰρ θανεῖν / κακῶν μέγιστον φάρμακον νομίζεται (*Heracl.* 595-6).

1368. χαῖρ' ... πατρία: l'addio alla patria avviene in forma di duetto lirico tra padre e figlia: forse, una tecnica tipica del patetismo euripideo e certo un espediente capace di strappare l'applauso di un pubblico sempre più incline ad apprezzare il virtuosismo degli attori. Questi duetti euripidei erano criticati da Aristofane come il prodotto di un modo nuovo, e per lui deprecabile, di linguaggio tragico: una loro parodia si trova in *Thesm.* 1015-50.

1371. στεῖχέ νυν ... Ἀριστᾶίου: dopo questo verso Hermann ha postulato l'esistenza di una lacuna di almeno un verso, che è stata accettata da tutti gli editori successivi. Aristeo, in origine un dio di pastori e cacciatori, fu attratto all'interno della saga tebana in qualità di sposo di Autonoe, figlia di Cadmo, e padre di Atteone. Dopo la morte del figlio, egli aveva abbandonato Tebe; forse nella lacuna Cadmo invitava la figlia a raggiungere Aristeo nel suo luogo d'esilio, che secondo alcune tradizioni era la Sardegna, isola selvaggia che egli avrebbe colonizzato (Pausania, X 17, 3; Diodoro Siculo, IV 82, 4).

1375. Διόνυσος ἄναξ: la vendetta del dio si completa in queste parole di Agave, e la punizione si compie in ogni suo effetto: la stessa bocca che prima lo aveva bestemmiato e aveva attribuito la sua nascita a un adulterio (ved. vv. 26-31) ora si umilia e si rivolge a lui con l'epiteto più adeguato a riconoscere la sua divinità, ἄναξ, segnando l'infinita distanza che ormai lo separa dalla sua famiglia mortale che lo aveva rinnegato.

1377-8. L'attribuzione di questa coppia di versi è controversa. Chi vuole a tutti i costi assegnarla a Cadmo anziché a Dioniso (che in tal modo scomparirebbe di scena dopo il v. 1351) deve correggere il testo di P in due punti, da ἔπασχον in ἔπασχεν e da ὑμῶν in ἡμῶν, una proposta avanzata già da editori ottocenteschi (Bothe, Hermann) e recentemente accettata anche da Diggle 1994a. Tuttavia, un intervento così pesante sul testo non sembra giustificato e anzi si direbbe peggiorativo, dal punto di vista della resa drammatica: è poco verosimile infatti che Dioniso se ne vada in sordina, prima della fine del dramma, e senza gustare sino in fondo la sua vendetta assistendo alla

misera partenza di Agave e Cadmo. Questo, del resto, non avviene mai se non in *Hipp.* 1437-8, dove però Artemide stessa adduce a motivo della sua scomparsa il non voler essere contaminata dalla morte; inoltre il biasimo finale di Dioniso sugli onori non ricevuti si ricongiunge alle sue motivazioni iniziali (vv. 26-52), mentre al contrario è poco congruente che Cadmo si abbandoni a una considerazione di questo genere che si ritorce su tutta la sua famiglia. Un'altra soluzione potrebbe essere che la voce del dio si oda ἀπὸ σκηνῆς, dal retroscena: pratica comunemente ammessa nel teatro tragico e anche nelle *Baccanti* (vv. 576-603), ma in generale questi interventi dal retroscena sono cantati e non recitati. Certo può essere strano che Dioniso assista muto per 27 versi alle lamentazioni delle sue vittime; ma dal punto di vista teatrale occorreva lasciare spazio alla disperazione dell'addio tra Cadmo e Agave, mentre d'altra parte la presenza incombente del dio, che osserva silenzioso la tragedia degli umani, testimone indifferente del dolore che ha provocato, produce un effetto di grande efficacia drammaturgica.

1381. ἄγετ' ὦ πομποί: con queste parole Agave si avvia a uscire di scena con il gruppo di comparse che avevano portato i resti di Penteo su una barella, insieme a Cadmo (vv. 1216-7). È improbabile che sia il Coro ad accompagnarla (come invece pensa Roux 1972, p. 629), anche se in precedenza (v. 1172) l'aveva accolta con sé – ma solo nell'ambito di uno scherno crudele – come σύγκωμος. Sarebbe incongruo che Agave, rinsavita, uscisse di scena imprecando contro Dioniso e i suoi riti insieme alle seguaci del dio, accompagnando il corpo del figlio.

1383/4. Κιθαιρὼν ... μιαρὸς: il Citerone è contaminato e maledetto nel senso proprio del termine, e non solo nella prospettiva dolente di Agave: lì avvenne la contaminazione (μίασμα) estrema, la peggiore di tutte, l'uccisione di un figlio da parte della madre, e perciò la maledizione del sangue lo macchia. Per ripristinare il dimetro anapestico si deve qui postulare una lacuna, che potrebbe essere colmata introducendo un verbo di vedere come ἔμ' ἴδοι (oppure μ' ἐσίδοι proposto da altri editori), indispensabile per il senso.

1387. βάκχαις ... μέλοιεν: è suggestivo pensare che, con un gesto in fondo quasi inevitabile, con queste parole Agave getti via il tirso, uscendo di scena, e si spogli dei paramenti da baccante. La congettura di Blaydes βάκχαι δ' ἄλλοισι μέλοιεν («ad altri stiano a cuore le baccanti»), che ha attirato alcuni editori, forza il significato: in realtà è Agave che vuole staccarsi dalle baccanti, e si allontana da loro, ribadendo in modo definitivo la sua estraneità rispetto al gruppo iniziatico.

1388-92. Questa formula convenzionale, che rimanda al tema dell'imperscrutabilità del destino, conclude una serie di drammi euripidei: *Alcesti*, *Andromaca*, *Elena* e *Medea*. Come osserva lo scoliaste ad *Andr.*

1284, queste parole si adattano a ogni dramma che contenga una peripezia: «il poeta è solito dire queste parole a causa degli avvenimenti inattesi che si verificano durante l'azione drammatica». Tuttavia, il fatto di essere formulari non rende questi versi meno significativi dell'essenza stessa del tragico nella prospettiva euripidea: la sorte degli esseri umani è sempre incerta e imperscrutabile, altri fili muovono le vicende dei mortali.

APPENDICE METRICA

a cura di Liana Lomiento

Avvertenza

Il testo di riferimento rappresenta la colometria tramandata dai due codici L e P (il codice L fino al v. 755), salvo diversa indicazione. Per chiarimenti sulla *paradosis* della colometria si rinvia all'apparato critico della colometria, da me curato e collocato di seguito alla presente Appendice metrica. Riguardo ai segni critici utilizzati in questa Appendice, è opportuno ricordare che: 1. nel caso di indicazioni di doppia prosodia, ad es. — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — —, la strofe si intende di norma indicata dal segno posto *in linea*, l'antistrofe dal segno posto *supra lineam*; 2. con ⏑⏑, senza alcuno spazio tra i due segni di breve, si indica la soluzione di un unico elemento; 3. con ⏑ ⏑, con uno spazio tra i due segni di breve, sono indicati due distinti elementi; 4. la barra doppia (||) indica i luoghi certi (evidenziati da *syllaba breuis in longo* e iato) della fine del verso melico (e dunque i luoghi in cui è verosimilmente presente una pausa musicale); 5. la barra tripla (|||) indica la fine dell'intera sezione strofica; 6. l'uso della barra semplice, che si usa talora a indicare la fine di parola generalizzata, è evitato: in suo luogo, si evidenziano con l'*eisthesis* (posizione rientrata) tutti i *cola* in sinafia verbale.

Desidero esprimere la mia gratitudine alla dottoressa Anna Maganuco per aver letto criticamente una versione iniziale di questa Appendice.

1-63: *trimetri giambici*

64-169: Parodo (struttura A BB CC D)

64-72 (A, proodo)

64	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	an[1]
65	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –	4ion^{mi2} ^
66	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –	3ion^{mi} ^
67	– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –	2cho
68	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	an
69	– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2cho hypercat
70	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	3ion^{mi}
71	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2ion^{mi}
72	⏑ ⏑ – ⏑ – – – ‖	ion^{mi} mol (pros^{c})[3]

73-88 = 89-104 (strofe/antistrofe 1, BB)

73/89	– ⏑⏑ – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	do 2ion^{ma} ^
74/90	– – ⏑ ⏑ – ⏑ – – –	ion^{ma} hypodo (*uel* 2ion^{ma} hypercat)[4]
75/91	– ⏑ ⏑ – ⏑ – – –	dim^{p}
76/92	⏑ ⏑ – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – – –	pros^{c}pros^{c}(ion^{mi}mol)[5]

[1] Non possiamo escludere che le sequenze anapestiche documentate qui e al v. 68 corrispondano a forme sincopate di ionici *a minore*; cfr. Gentili – Lomiento 2008, p. 184.

[2] L'analisi del *col.* 2 (v. 65) nella colometria dei codici è problematica. La corretta divisione è fornita da P.Jen. 266.

[3] Il *col.* 9 si configura come dimetro composto da ionico *a minore* e molosso, che in questa sede non può che equivalere a un coriambo (il molosso è vietato nelle sedi pari delle misure di ionici *a minore*, in sostituzione di un metro ionico *a minore*, cfr. Gentili – Lomiento 2008, p. 173); la definizione di prosodiaco di tipo "c" è attinta alla classificazione proposta in Gentili – Lomiento 2008, p. 198.

[4] Cfr. il *col.* 1.

[5] Anche in questo caso, come nel proodo, *col.* 9, il molosso deve essere una realizzazione del *metron* coriambico.

77/93-4	⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ –	2ion$^{mi}_{\wedge}$
78-9/95	– ⏑ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – –	2cho hypercat
80/96	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2ion^{mi}
81/97	– – – ⏑ ⏑ – –	2ion$^{mi}_{\wedge}$ [1]
82/98	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ‖^{H}	2ion$^{mi}_{\wedge}$
83/99	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2ion^{mi}
84/100	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2ion^{mi2}
85/101	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2ion^{mi}
86/102	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –	2ion$^{mi}_{\wedge}$
87/103	– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	3cho$_{\wedge}$
88/104	– ⏑ ⏑ – ‖‖	cho[3]
105-119 = 120-134 (strofe/antistrofe 2, CC)		
105/120	– ⏑ ⏑ – ⏑ – – –	dim^{P}
106/121	⏑ ⏑ – ⏑ – –	2ion$^{mi}_{\wedge\wedge}$
107/122	⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ – – ‖^{H}	2ia$_{\wedge}$
108/123	– ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ – –	2cho$_{\wedge}$
109/124	– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑	2cho
110/125	– ⏑ ⏑ – ⏑ – –	2cho$_{\wedge}$ [4]
111/126	⏑ ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	gl
112/127	⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑⏑ –	gl⏑⏑–
113/128	– – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	3ion^{mi}
114/129	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	3ion^{mi}
115/130	⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑⏑ –	gl⏑⏑–
116/131	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	4da$_{\wedge\wedge}$
117/132	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	2da
118/133	⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	gl
119/134	– – – ⏑ ⏑ – – ‖‖	pher
135-169 (epodo, D)		
135	– ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑	2cr
136	– ⏑ ⏑ – ⏑ – –	cho ba *uel* hem^{m} (δρομᾶἴων)
137	⏑ – ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –	2ia
138	⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – –	cr tr
139	– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑	4da
140	– ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ‖^{H}	cr cr ia

[1] Al *col.* 8 il dimetro ionico *a minore* presenta il molosso (le tre lunghe), regolarmente ammesso in sede dispari (cfr. Gentili – Lomiento 2008, p. 173).
[2] Leggendo θεοῦ e θεόν, nella strofe e nell'antistrofe, come voci monosillabiche.
[3] L'alternanza di misure ioniche e coriambiche è cara a Euripide; cfr. ancora, ad es., *Hipp.* 732-51 (codd.); *Heracl.* 910-27 (codd.); *Rh.* 360-79 (codd).
[4] Per lo iato ἢ ἐλάτας cfr. *Phoen.* 1515.

141	⏑ – – – ⏑⏑ ⏑ – –	do ba[1]
142	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	hem^{m}
143	– – – – ⏑ ⏑ – –	2an$_{\wedge}$
144	– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	2an[2]
145	⏑ – – ⏑ ⏑ – –	pher
146	– – ⏑ ⏑ – –	2ion$^{ma}{}_{\wedge\wedge}$
147	– – – ⏑ ⏑ – –	pher
148	⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – – ⏑ – –	ba ia ia hypercat
149	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	2ion$^{mi}{}_{\wedge\wedge}$
150	⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	3ion^{mi}
151	⏑⏑ ⏑ – – ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –	cr do[3]
152	– ⏑ – ⏑ ⏑ – – ‖^{H}	pher
153	– ⏑ ⏑ – –	adon (cho hypercat)
154	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	– –gl
155	– ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – –	– ⏑⏑pher
156	⏑⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	gl
157	– ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ‖$^{\asymp}$	2cr
158	⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ‖$^{\asymp}$	2ion$^{ma}{}_{\wedge}$ (*uel* $_{\wedge}$gl)
159	– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑	4da
160	– ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑	2cr
161	⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑	ia
162	– ⏑ ⏑ ⏑ –	ia
163	⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ‖$^{\asymp}$	do
164	– ⏑⏑ – ⏑ – ‖$^{\asymp}$	do[4]
165	– ⏑⏑ – ⏑ – ‖$^{\asymp}$	do
166	– ⏑⏑ – ⏑ – ‖$^{\asymp}$	do
167	– ⏑⏑ – ⏑ – ‖$^{\asymp}$	do
168	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	hem^{m}
169	– – ⏑ ⏑ – – ‖‖	2ion$^{ma}{}_{\wedge\wedge}$ *uel* $_{\wedge}$pher

170-369: *trimetri giambici*

370-431/2: I stasimo (struttura AA BB)

370-385 = 386-401 (strofe/antistrofe 1, AA)		
370/386	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –	2ion$^{mi}{}_{\wedge}$
371/387	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –	2ion$^{mi}{}_{\wedge}$
372/388	⏑ ⏑ – ⏓ ⏑ ⏑ – ‖^{H}	2ion$^{mi}{}_{\wedge}$
373/389	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –	2ion$^{mi}{}_{\wedge}$

[1] Per lo schema del docmio al v. 141 cfr. Gentili – Lomiento 2008, p 229 n. 5.
[2] Per questo schema del dimetro anapestico cfr. Euripide, *Hec.* 181 (*ex. gr.*).
[3] Per lo schema docmiaco al v. 151 cfr. Gentili – Lomiento 2008, p. 230 n. 29.
[4] Per lo schema del docmio al v. 164 cfr. Gentili – Lomiento 2008, p. 230 n. 25.

374/390 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – 2ion$^{mi}_{\wedge}$
375-6/391 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – 3ion$^{mi}_{\wedge}$
377/392-3 – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – 3cho
378/394 – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – 3cho
379/395 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – 2ion$^{mi}_{\wedge}$
380/396 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ||^{H} 2ion$^{mi}_{\wedge}$
381/397 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – 2ion^{mi}
382/398 ⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ ⏑ – – 2ion^{mi}
383/399 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – 2ion$^{mi}_{\wedge}$
384/400 – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – 2cho
385/401 – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ||| 3cho$_{\wedge}$

402-415 = 416-431/2 (strofe/antistrofe 2, BB)[1]
402/416 ⏑ – – ⏑ ⏑ – – pher
403/417 – – – ⏑ ⏑ – – pher
404/418-9 ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – – hipp
405/420 – – ⏑ ⏑ – – 2ion$^{ma}_{\wedge\wedge}$
406/421 ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – gl
407/422 – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – gl
408/423 – – – ⏑ ⏑ – – ||^{H} pher
409/424 ⏑ – – – – ⏑ ⏑ – dim^{p}
410/425 ⏑ ⏑⏑ – – – ⏑ ⏑ – dim^{p}
411/426 – – – ⏑ ⏑ – – ||^{H} pher
412/427 ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ 2ia[2]
413/428 ⏑ – – ⏑ ⏑ – – pher
414a/429 ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ia
414b/430 ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ia
415/431-2 ⏑ ⏑⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ||| ia cho ia$_{\wedge}$

434-518: *trimetri giambici*[3]

519-575: II stasimo (struttura AA B)[4]

[1] La seconda coppia strofica presenta una tessitura di misure prevalentemente eoliche (gliconiche), cui si intercalano, con funzione di clausola e modulante, poche misure ioniche. Ho privilegiato la colometria presentata da L per la strofe, che dà l'impressione d'essere quella corretta, con la presenza di *cola* assai brevi (i monometri giambici).
[2] Nell'antistrofe l'infinito ἀπέχειν, necessario al senso e all'andamento sintattico dell'enunciato, introduce una forte anomalia nel metro con una sostituzione anapestica nella sede pari del dimetro giambico lirico. È una variazione molto rara *in lyriciis*, e tuttavia menzionata da Efestione, pp. 15, 17-16, 2 Consbruck.
[3] Il salto apparente del v. 433 dipende da un'erronea numerazione diffusasi nelle edizioni moderne. La conserviamo per conformità con le edizioni correnti.
[4] Il canto, che si configura per la sua gran parte come inno celebrativo della potenza di Dioniso, è composto per la maggior parte in misure ioniche. Fanno eccezione i vv. 529 e 548 (*col.* 10 della strofe/antistrofe), con i quali la misura ionica si trasforma, per

519-536 = 538-555 (strofe/antistrofe, AA)

519/538	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –	2ion^{mi} ^
520/539	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2ion^{mi} ^
521/540	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2ion^{mi}
522/541	⏑ ⏑ – ⏓ ⏑ ⏑ – ‖	2ion^{mi} ^
523-4/542	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	3ion^{mi} ^
525/543-4	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏓ ⏑ ⏑ – –	3ion^{mi}[1]
526/545	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	anacr
527/546	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏒	anacr (~ 2ion^{mi})
528/547	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –	2ion^{mi} ^
529/548	– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2cho hypercat
530/549	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	anacr
531/550	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	anacr
532/551	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	anacr
533/552	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2ion^{mi}
534/553	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2ion^{mi}
535/554	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2ion^{mi}
536/555	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – – |||	3ion^{mi} ^^

537: 3sp (*extra metrum*?)[2]

556-575 (epodo, B)

556	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2ion^{mi}

epiploce, in misura coriambica (dimetro coriambico ipercataletto, o coriambo-adonio, per cui cfr. ad es. Sofocle, *Oed. Col.* 695/708, codd.; *Ant.* 782/792, *ia adon*, codd.; Euripide, *Hipp.* 58 e 71, *ia adon*, codd.), per poi tornare subito alla ionica, dominante. La stessa variazione per epiploce si riscontra nell'epodo, al v. 573 (*col.* 14), dove un aristofaneo (dimetro coriambico catalettico) è intercalato alle misure ioniche *a minore*, che nella coda divengono ioniche *a maiore*. Lo ionico caratterizza qui bene il canto per più d'una ragione: lo connota come canto femminile (cfr. L. Lomiento, «Eschilo, *Supplici*, 1018-1073. Struttura lirica e drammaturgia», in E. Vintró – F. Mestre – P. Gómez [edd.], *Som per Mirar* I. *Estudis de filologia griega oferts a Carles Miralles*, Barcelona 2014, pp. 197-218), e anche come canto rituale dionisiaco, con ciò evocando, anche al livello ritmico-metrico e musicale, la componente esotica implicita nel culto di Dioniso.

[1] Con lettura monosillabica di θεοῖς.

[2] Il v. 537 è espunto da Bothe, e l'espunzione è accolta da numerosi editori. Già Triclinio commentava: περισσόν, ma sul margine sinistro sembra leggersi l'indicazione μεσωιδός. Non è chiaro come essa debba intendersi, alla luce della teoria sulle strutture poematiche documentata da Efestione. Da Efestione apprendiamo che, con questa denominazione, sono classificabili due tipi di struttura: la strofe mesodica (ἡ μεσωιδὸς στροφή, p. 67, 14 sg. Consbruck), che consiste in un blocco di *cola* lirici intercalati a una coppia antistrofica; il verso mesodico (ὁ μεσωιδὸς στίχος, p. 71, 14 sg. Consbruck), che è un *colon* lirico intercalato a due altri *cola*, solitamente più estesi. Il presunto "mesodo" in questione non sembra rientrare pienamente in nessuna delle due definizioni. Una possibilità sarebbe – volendo evitare l'espunzione – quella di ritenere il *colon*, che ha forma comunque differente dal resto dei *cola* componenti il canto, come un'esclamazione lirica *extra metrum*.

557 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – 2ion$^{mi}_{\wedge}$
558-9 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – 4ion$^{mi}_{\wedge}$
560 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – 3ion$^{mi}_{\wedge}$
561 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – 2ion^{mi}
562-3 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – 3ion^{mi}
564 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – 2ion^{mi}
565 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – 2ion$^{mi}_{\wedge}$
566-7 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – 3ion$^{mi}_{\wedge}$
568-9 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – 3ion$^{mi}_{\wedge}$
570 ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – 4ion$^{mi}_{\wedge}$
571 ⏑ ⏑ – ⏑ – – 2ion$^{mi}_{\wedge\wedge}$
572 – – ⏑ ⏑ – ⏑ – 2ion$^{ma}_{\wedge}$
573 – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ aristoph (2cho$_{\wedge}$)
574 ⏑ – ⏑ ⏑ – – – – ⏑ ⏑ – – 4ion$^{ma}_{\wedge\wedge}$
575 – – ⏑ ⏑ – – ||| 2ion$^{ma}_{\wedge\wedge}$

576-603: amebeo lirico, Dioniso, Coro

576-603
576 ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – – ia cho hypercat
577 ⏑ – – ⏑ ⏑ – – – gl^{--}
578 ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – gl
579 ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ia cr
580 ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – – ||^{H} pher
581 ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – – pher
582 ⏑⏑ ⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ – cr do
583 ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ – 2ba
584 ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ cr ia
585 ⟨– ⏑⟩ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ||^{H} 4da
– – *extra metrum*
586 ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – do
587 ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ||$^{\asymp}$ cr 2ia
588 ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ cr ia
589 ⏑⏑ ⏑ – cr
590 ⏑⏑ ⏑ – ||^{H} cr
591 – ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ||$^{\asymp}$ $^{--}$⏑⏑gl[1]
592 – ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ 2cr
593 ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ||^{H} 2cr ia
594 – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ 4da

[1] Lo schema del gliconeo con base dattilica è documentato in Eschilo, *Choeph.* 315 e spesso in Euripide, *ex. gr. Alc.* 244 = 248; *Iph. Aul.* 169 = 190; *Or.* 1257 = 1277; *Phoen.* 208 = 220; *Iph. Taur.* 1092.

595 — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ 4da
— — *extra metrum*
596 — — — — — — — — 4da *uel* 2an
597 ⟨— ⏑⟩ ⏑⏑ — ⏑ ⏑⏑ — ⏑ ⏑⏑ 3cr
598 — ⏑ ⏑⏑ — ⏑ ⏑⏑ 2cr
599 ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — — 2an$_{\wedge}$ (paroem)
600 ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ — ⏑ ⏑ — ‖≻ ia do
601 ⏑ ⏑⏑ — ⏑ ⏑ — ‖≻ do
602 ⏑ ⏑⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ do 2ia$_{\wedge}$
603 ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ||| ia pher

604-641: *tetrametri trocaici catalettici*

642-861: *trimetri giambici*

862-911: III stasimo (struttura Aa Aa B)[1]

862-876 = 882-896 (strofe/antistrofe, AA)

862/882 — — — ⏑ ⏑ — ⏑ — gl
863/883 — — — ⏑ ⏑ — — 2ion$^{ma}_{\wedge\wedge}$[2]
864/884 ⏑ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ithyph
865/885 ⏑ — — — ⏒ ⏖ ⏒ — ba do[3]
866/886 — — — ⏑ — ⏑ ⏑ — dim^{p}[4]
~
— — — — ⏑ ⏑ — 2cho

[1] Ricavo l'assetto colometrico dalla disposizione tramandata dal solo codice P (L non fornisce più testo, a partire dal v. 755) per la strofe. L'impressione è che in P per l'antistrofe non sia effettivamente osservato un assetto colometrico corretto ma che, una volta illustrata la colometria nella strofe, l'attenzione sia posta dallo scriba piuttosto a mantenere una larghezza uniforme della colonna di scrittura. Da questo punto di vista, il codice P appare meno rigoroso rispetto al codice L.

[2] Il v. 863 = 883 può interpretarsi come forma ionica o anapestica (del genere ritmico pari) o come forma acefala e catalettica del gliconeo (del genere ritmico doppio). Tra misure di ritmo doppio il *colon* di questa forma si trova già in Saffo, fr. 141, 1, e in Pindaro, *Parth.* 2, str. 3.

[3] Al v. 865 = 885 la sequenza *ba do* si aggiunge a quelle già indicate da E. Medda, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (cretico molosso baccheo spondeo trocheo coriambo)*, «SCO» XLIII 1995, pp. 101-234. La stessa associazione *ba do* ricorre, nella colometria tramandata, ai vv. 869 = 889. Per le responsioni libere nei docmi cfr. la rassegna di forme docmiache in libera responsione in Andreatta 2012, pp. 285-303. Per le forme del docmio cfr. Gentili – Lomiento 2008, p. 230 nn: 28-38, dove sono elencati schemi molto simili a quelli presenti in questo canto.

[4] Al v. 866 = 886 la responsione tra le due forme del dimetro coriambico, la prima polischematica, la seconda contratta, è notevole, ma non implausibile sotto il profilo teorico. Nelle *Asopidi* di Corinna (654 Page) il dimetro libero, in forme molto variate, si alterna nella responsione al gliconeo (Gentili – Lomiento 2008, pp. 188-9); cfr. anche gli altri casi euripidei citati in Gentili – Lomiento 2008, p. 164. In alternativa, si potrebbe congetturare la caduta di un monosillabo nell'antistrofe, ad es. -μῶντας ⟨τε⟩ καὶ μὴ τὰ θεῶν, ottenendo una più banale variazione — — ⏖ ⏒ — ⏑ ⏑ —.

867/887	– – – ⏑ – ⏑ ⏑ –	dim^{p}
868/888	⏑ – – ⏓ – ⏑ ⏑ –	dim^{p}
869/889	⏑ – – – ⏓ – ⏑⏑ –	ba do[1]
870/890	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	gl
871/891	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	gl
872/892	– – – ⏑ – ⏑ ⏑ –	dim^{p}
873/893	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	hipp
874a/894a	– – ⏑ ⏑ –	ˏdo? (*uel* an)[2]
874b/894b	⏑⏑⏑⏑⏑ – ⏑ ⏑ –	ia cho
875/895	⏑ – ⏑ – ⏑ –	do^{kaibel}
876/896	⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – – ‖	ia do[3]
877-881 = 897-901 (efimnio, aa)[4]		
877/897	⏑⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	gl
878/898	⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	gl
879/899	– – ⏑ – ⏑ ⏑ –	ˏdim^{p}[5]
880/900	– – – – – ⏑ ⏑ –	dim^{p}[6]
881/901	⏑⏑ – ⏑ ⏑ – – ‖	pher
902-911 (epodo, B)		
902	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	hipp
903	⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑	2tr
904	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	hipp
905	⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑	2tr
906	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	hipp
907	– ⏑ – – ⏑ – –	cr tr[7]

[1] Per le forme presenti ai vv. 869 = 889, cfr. Gentili – Lomiento 2008, *ibidem*; in particolare, la forma attestata al v. 889 è identica a Gentili – Lomiento 2008, p. 230 n. 34.
[2] Ai vv. 874a = 894a il *colon* si può intendere come forma docmiaca acefala, cfr. Gentili – Lomiento 2008, p. 230 n. 34 e, per l'esemplificazione di alcune forme acefale, *ibidem* p. 240.
[3] Ai vv. 876 = 896 lo schema docmiaco è il n. 14, p. 230 nell'elenco di Gentili – Lomiento 2008, con soluzione del primo elemento.
[4] L'efimnio esibisce una tessitura metrica uniforme rispetto a quella presente nella strofe e nell'antistrofe, mentre l'epodo introduce la variazione metrica delle misure trocaiche e anche, nella porzione centrale del canto, un dimetro trocaico sincopato seguito da un inatteso quanto fugace enoplio (di natura ionica), che comporta anche una metabola di tipo ritmico. È interessante che tale movimento sottolinei sul piano della musica il pensiero, cruciale, dell'enorme, e tuttavia effimera, abbondanza delle umane illusioni.
[5] Ai vv. 879/899 la forma acefala del dimetro polischematico, come in Pindaro, *Paean.* 21, str. 8; in Euripide, *Hel.* 1310-1.
[6] Per la forma del dimetro polischematico cfr. *ex. gr.* Aristofane, *Vesp.* 1459; Euripide, *Hel.* 1312, 1315-7.
[7] Al v. 907, per l'associazione del cretico con il trocheo cfr. Pratina di Fliunte, 708,

908 ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – – en^{c21}
909 ⏑ – – ⏑ ⏑ – – pher
910a ⏑ – – ⏑ ⏑ – – pher
910b ⏑⏑ ⏑ – ⏑ tr
911 ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – – – ⏑ ⏑ – – ||| ia pher[2]

912-976: *trimetri giambici*

977-1023: IV stasimo (struttura Aa Aa B)

977-990 = 997-1010 (strofe/antistrofe, AA)

977/997 ⏑⏑⏑ – – – ⏑⏑⏑ – ⏓ – do do
978/998 ⏑⏑⏑ – ⏑ – ⏑̆ – – ⏑ – do do
979/999 ⏑ – – ⏑⏑⏑ do
980/1000 ⏑⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – do do
981/1001 – ⏓ – ⏑ – ⏑ – – ⏑̲ – do do
982/1002 – – – ⏑ ⏑̲⏑̲ ⏑̲⏑̲ – ⏑⏑ – – do do
983/1003 – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – do[kaibel3]
~
– ⏑⏑ – ⏑ – do
984/1004 ⏑ – – ⏑ – ⏑ – – ⏑̲ – do do
985/1005 ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – do do[kaibel4]
~
⏑ ⏑⏑ – ⏑ – – – – ⏑ – do do
986/1006 ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ – – – do do
987a/1007a ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ – ||⏑̲ do
987b/1007b – ⏑ – – ⏑ – 2cr
988/1008 ⏑ – – ⏑̆⏑̆ – do
989/1009 ⏑ – – ⏑⏑ ⏑ – – ⏑ – ba cr cr
~
⏑ – – ⏑⏑ ⏑ – – – ⏑ – ba cr ia
990/1010 ⏑ – – ⏑ – ||| do

10 sg. Page (Gentili – Lomiento 2008, p. 217); Aristofane, *Vesp.* 1062-93; *Au.* 227-62 (monodia dell'Upupa).

[1] Per il prosodiaco ipercataletto al v. 908 tra misure giambo-trocaiche e gliconiche cfr. Eschilo, *Theb.* 750 sgg.; *Choeph.* 345 sgg.; Euripide, *Hipp.* 59 sgg., dove il prosodiaco introduce misure gliconiche. La sigla *en*^{c2} si attiene al sistema di sigle proposto in Gentili – Lomiento 2008, p. 198.

[2] Al v. 911 è la forma catalettica di un trimetro, la cui forma piena corrisponde al cosiddetto dagli antichi dodecasillabo alcaico (I), cfr. Efestione, p. 32, 12 sg. Consbruck, *ia gl.*

[3] Per la responsione al *col.* 7 della strofe/antistrofe cfr. Gentili – Lomiento 2008, p. 232 e n. 1 con ulteriore bibliografia.

[4] Per la responsione al *col.* 9 della strofe/antistrofe cfr. Gentili – Lomiento 2008, p. 232 e n. 1 con ulteriore bibliografia; per le responsioni tra forme docmiache distinte cfr. anche, da ultimo, Andreatta 2012, p. 314 sgg.

991-996 = 1011-1016 (efimnio, aa)

991/1011	⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑	do^{kaibel}
992/1012	⏑ – ⏑ – ⏑ –	do^{kaibel}
993-4/1013-4	⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –	3ba
995/1015	⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑	2cr
996/1016	⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ‖‖	ia do

1017-1023 (epodo, B)

1017	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏑ –	ia ba$^{⏑⏑}$ cho
1018-9	⏑ – – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	ba cr do
1020	⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – –	do hypodo
1021	⏑ – – ⏑ – –	ba ba
1022	⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –	do do
1023	⏑ – ⏑ – – ⏑ – ‖‖	ia cr

1024-1042: amebeo lirico-epirrematico, Messaggero, Coro (struttura *apolelymenon*)

1024-1030	3ia	
1031	– – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – – – ⏑ –	ia ba cr[1]
1032-1033	3ia	
1034	⏑ – – ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	ba cr cr
1035	– ⏑⏑ – – – ⏑ ⏑⏑ – – –	do do
1036a-1036b	3ia (lacun. in text., cf. adn.)	
1037	⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – – –	do do^{kaibel}
1038	⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	do
1039-1040	3ia	
1041	⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – – – ‖^{H}	do do
1042	⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ‖‖	do do

1043-1152: *trimetri giambici*

1153-1164: V stasimo (struttura *apolelymenon*)

[1] Dal punto di vista metrico il verso non sembra problematico: si tratterebbe di un trimetro giambico di tipo lirico, con il cretico e il baccheo che costituiscono in questo contesto forme sincopate o contratte del *metron* giambico (cfr. Gentili – Lomiento 2008, pp. 215-9).

1153	⏑⏑⏑ – – – – ⏑ ⏑ – ‖≍	do cr
1154	⏑⏑⏑ – – – – ⏑ ⏑ –	do cr
1155	– – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑⏑ – – ⏑ – ‖≍	do[kaibel] do[1]
1156	– – – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	gl
1157	– – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – – ‖H	2ia
1158	⏑ ⏑⏑ – – –	do
1159	– – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	3ia
1160	– – – ⏑ –	do
1161	– – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ‖≍	3ia
1162-3	– ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	do do
1164	⏑ – – – – ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ‖|	do 2cr

1165-1167: *trimetri giambici*

1168-1199: amebeo lirico, Agave, Coro (struttura AA)

1168-1183c = 1184-1199 (strofe/antistrofe, AA)[2]		
1168/1184	⏑⏑⏑ – – – ⏑⏑⏑ – – –	do do
1169/1185	⏑⏑⏑ – ⏑ –	do
1170/1186	⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑	2ia
1171/1187	⏑⏑⏑ – – ⏑ – ‖H	do[kaibel3]
	~	
	⏑⏑⏑ – – –	do
1172/1188	⏑ – – ⏑ – ⏑ – – – – ‖≍	do do
	~	
	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – – ⏑ – ‖H	do[kaibel] do
1173/1189	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	2ia (deest in str.)
1174/1190	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	2ia[4]
	~	
	⏑ ⏑⏑ ⏑ – – ⏑ – ‖≍	ia cr
1175/1191a	⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ‖H	2ia

[1] Non c'è ragione di mutare l'ordine delle parole tramandato in P.

[2] Nella ricostruzione della colometria del canto – che sembra effettivamente comportare una struttura antistrofica – mi sono attenuta alla colometria documentata da P nella strofe. Sulla base di questa ricostruzione, la posizione della lacuna nella strofe sembra da collocarsi in una sede diversa da quella già individuata da Canter. Al v. 1175 gli editori postulano, dopo Canter, lacuna prima di ἴνιν, ma la ricostruzione della colometria sulla base della strofe come analizzata in P induce a ritenere che una porzione di testo, dell'estensione di un dimetro giambico, sia caduta all'altezza del v. 1173.

[3] Al *col.* 4 (1171/1187) è la responsione *do[kaibel]/do*, per cui ved. il IV stasimo, *col.* 7 e 9, e Gentili – Lomiento 2008, p. 232 e n. 1, con ulteriore bibliografia. Per le responsioni tra forme docmiache cfr. Gentili – Lomiento 2008, p. 232 e n. 1 con bibliografia e Andreatta 2012, p. 285 sgg.

[4] Al v. 1190 il secondo σοφός è emendato da Brunck σοφῶς; forse è da trasporre, cfr. la colometria a testo, per ottenere una semplice responsione *ia/cr*.

1176/1191b	⏑⏑ – ⏑ –	do
1177/1192	⏑ – –	ba
1178/1193	⏑ – – ⏑ ⏑ – – –	ba do
1179/1194	⏓ – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	iambel
1180/1195	⏑ – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	iambel
1181/1196	⏑ – – ⏑ – –	2ba
1182/1197	⏑ – –	ba
1183a/1198a	⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –	2ia
1183b/1198b	⏑⏑ ⏑ – ⏑	tr
1183c/1199	– ⏑ – – ⏑ – ‖	2cr

1200-1367: *trimetri giambici*

1368-1387: amebeo lirico, Agave, Cadmo (struttura anapesti lirici)

1368	– – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ –	2an
1369	⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	2an
1370	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	an
1371	– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – –	2an
1371a	⟨ ⟩	
1372	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ –	2an
1373	– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –	2an
1374	– – – – – –	2an$_{\wedge}$
1375	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	an
1376	– – – – – ⏑ ⏑ –	2an$_{\wedge}$
1377	– ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – –	2an
1378	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –	2an
1379	– ⏑ ⏑ – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	3an$_{\wedge\wedge}$
1380	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2an$_{\wedge\wedge}$
1381	⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – – –	2an
1382	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	2an
1383-4	– – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⟨⏑⏑ –⟩ ⏑ ⏑ –	3an
1385	– ⏑ ⏑ – – – – ⏑ ⏑ –	2an
1386	– ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – –	2an
1387	– – – – ⏑ ⏑ – – ‖	2an$_{\wedge}$

1388-1392: *dimetri anapestici*

Apparato critico della colometria[1]

64-169: Parodo

64-72
[P.Jen. 266, LP, Ald.] 65 Τμῶλον/ LP | ἀμείψασα – βρομίῳ/ LP 67-68 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto

73-88 = 89-104
[LP, Ald.] 74-75 in una lin. P 76 post βακχεύων sign. distinct. (:) add. Tr., βακχεύων/ Ald. 81-82 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 83 post primum ἴτε βάκχαι spat. uac. reliq. P 84 θεὸν/ P 84-85 θεοῦ – κατάγουσαι/ P 87-88 in una lin. L, post βρόμιον sign. (:) ad cola disting. add. Tr. 92 post αἰῶ sign. distinct. (:) add. Tr., αἰῶ-/(να) Ald. 104-105 in una lin. L, post πλοκάμοις sign. (:) ad cola disting. add. Tr.

105-119 = 120-134
[LP, Ald.] 129 (col. 10) εὐάσμασι/ L, sed cf. stroph. 130 (col. 11) μαινόμενοι/ L, sed cf. stroph. 132-135 in una lin. L, an sign. distinct. uel spat. uac. inter cola relicto dubium

135-169
[LP, Ald.] 142 πέδον/ Tr., P 142-143 δ' οἴνωι/ L^{ac} 143 ῥεῖ δ' οἴνῳ, ῥεῖ δὲ μελισσᾶν/ Tr., P 143-144 ῥεῖ δὲ μελ. νέκταρι/ L^{ac} 144 Συρίας – καπνός/ L^{ac}: recte diuid. Tr., P 145 πυρ- eras. et post ἔχων, sign. distinct. addito (:), scil. ἔχων/ Tr., acc. Ald. 145-146 in una lin. L, spat. uac. inter cola relicto, P, πυρσώδη – πεύκας/ Tr., qui post πεύκας sign. distinct. (:) add. 146-147

[1] Quando nulla sia indicato in apparato, s'intende che la colometria messa a testo è quella testimoniata dai codici di riferimento (indicati, questi, ogni volta al principio di ciascuna sezione). Accanto ai due codici L (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Laurentianus 32.2, XIV saec. in.) e P (Biblioteca Vaticana, Palatinus gr. 287, saec. XIV; cfr. Turyn 1957, pp. 222 sg. e 258), ho tenuto anche conto dell'*editio princeps* stampata nelle officine di Aldo Manuzio, Venezia 1503, la quale non di rado presenta una colometria distinta, e coerente, rispetto a quella esibita nei due testimoni superstiti. È incerto se tale situazione sia da ascrivere al fatto che l'*Aldina* attingesse «a un perduto ms. che si sarebbe riversato passivamente e inconsapevolmente nella stampa, o a un insospettato e mal documentabile progresso del metodo filologico alla fine del XV secolo» (A. Tessier, *Due fortunate 'congetture aldine' [Eur. Bacch. 862 e 883]*, «Eikasmos» XII 2001, p. 82, con ulteriori indicazioni bibliografiche). In questa incertezza, ho ritenuto opportuno – per favorire una maggior chiarezza documentaria – affiancarla agli unici due testimoni superstiti.

falso transponit L: corr. Tr. 152 ante τοιάδ' ἐπιλίγει ἠχεῖ scribit L, quasi glossema in textum additum (cf. Zuntz 1965, p. 118): deleu. Tr. (περισσόν supra lineam addito) 152-153 in una lin. L 155-156 spat. uac. inter cola reliq. L, sign. distinct. (:) add. Tr. 157-158 in una lin. LP, spat. uac. inter cola reliq. L, sign. distinct. (:) add. Tr. 160-161 in una lin. L, distinx. Tr. (/?) 162 post βρέμηι spat. uac. L, fortasse ad col. diuis. indic. 162-164 spat. uac. inter cola reliq. L, inter cola 162-163 sign. distinct. (:) add. Tr. 165-166 spat. uac. inter cola reliq. L, sign. distinct. (:) add. Tr. 167-168 spat. uac. inter cola reliq. L, sign. distinct. (:) add. Tr.

370-431/2: I stasimo

370-385 = 386-401
[LP, Ald.] 370-371 in una lin. LP, spat. uac. inter cola reliq. L 372-373 in una lin. LP, spat. uac. inter cola reliq. L, sign. distinct. (:) add. Tr. 374-375/6 in una lin. LP, spat. uac. inter cola reliq. L 375/6 ὄβριν/ Ald. | post βρόμιον sign. distinct. (:) fort. add. Tr. 378-379 in una lin. LP, spat. uac. inter cola reliq. L 381-382 spat. uac. inter cola reliq. L, sign. distinct. (:) add. Tr. 383-384 in una lin. LP, spat. uac. inter cola reliq. L, sign. distinct. (:) add. Tr. 386-387 in una lin. LP, spat. uac. inter cola reliq. L, sign. distinct. (:) add. Tr. 388-389 in una lin. LP, spat. uac. inter cola reliq. L, sign. distinct. (:) add. Tr. 390-391 ἀσά- / Tr., rec. Ald. 395-397 in una lin. L, distinx. (:) Tr. 395-396 in una lin. P 398-399 in una lin. L, spat. uac. inter cola relicto, sign. distinct. (:) add. Tr. | οὐχὶ/ P 399-400 φέροι – τρόποι/ P

402-415 = 416-431/2
[LP, Ald.] 412 ἐκεῖσ'ἄγε με/ βρόμιε βρόμιε/ diuidit Ald. 414a-414b in una lin. LP, spat. uac. relicto in L, sign. distinct. (:) add. Tr. 415 post βάκχαις sign. distinct. (:) add. Tr. in L, βάκχαισι/ Ald. 416-417 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 418/9 Εἰρήναν/ P 420-421 κουροτρόφον – ὄλβιον P 426-427 ἀπέχειν/ P 427 σοφὰν δ' ἀπέχειν / πραπίδα φρένα τε / diuidit Ald. 427-428 πραπίδα – φωτῶν/ P 429-430 in una lin. LP, spat. uac. reliq. L, sign. distinct. (:) add. Tr. 431/2 τε/ Ald. qui in stroph. (415) βάκχαισι legit

519-575: II stasimo

519-536 = 538-555
[LP, Ald.] 519-520 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 525 sign. distinct. post νιν in P, νιν/ Ald. 526 ἐμάν/ Ald. 526-527 in una lin. L: distinx. Tr. coll. antistroph., P | ἄρσενα – νηδύν/ Ald. | βάθι/ P 527-528 νηδύν – ὦ/ P, post νηδύν spat. uac. relicto, ut uidetur, ad rect. col. diuis. indic. 531-532 in una lin. LP, spat. uac. inter cola reliq. L, sign. distinct. (:) add. Tr. 534-535 in una lin. P 537 μεσωιδός in mg. sin. scriptum uid. 537-538 in una lin. LP, spat. uac. inter cola reliq. L, sign. distinct. (:) add. Tr. 540-541 in una lin. P 541-542 ἀγριωπὸν/ L: Tr. coll. stroph., P 542 τέρας/ Ald. 543/4 post γίγαντ' spat. uac. in P, γίγαν-/ Ald. 545 τὰν/ Ald. 545-546 in una lin. P, spat. uac. relicto, ad col. diuis. indic. | τοῦ – συνάψει/ Ald. 550-551 in una lin. P, spat. uac. relicto, ad col. diuis. indic. 551-552 in una lin. L, spat. uac. inter cola relicto 552-553 in una lin. P

556-575
[LP, Ald.] 556-557 in una lin. LP, spat. uac. inter cola reliq. L 558 post Διόνυσε (sic!) diuidit Tr., in una lin. P, spat. uac. post Διόνυσε (ε supra scriptum) relicto | ἢ/ Ald. 561 Ὀρ-/ Tr., Ald. 561-562/3 -φεὺς κιθαρίζων/ Tr., Ald. 562/3

σύναγεν – μού-/ Ald. 562/3-564 -σαις – ἀγρώσταις/ Ald. 566/7 Εὔιος/ Tr., Ald. 568/9 sign. distinct. (:) post βακχεύμασι add. Tr., βακχεύμασι/ Ald. 570 Ἄξιόν/ Tr., Ald. | μαινάδας/ Tr. 570-571 ἄξει – τᾶς/ Tr. 571-572 εὐδαιμονίας/ P, Ald. 572-573 in una lin. L, spat. uac. inter cola relicto, sign. distinct. (:) add. Tr. | βροτοῖς – τε/ P, Ald. 574 ὕδασι/ P, Ald. 574-575 καλλίστοισι λιπαίνειν/ P, Ald.

576-603: amebeo lirico

[LP, Ald.] 580-581 in una lin. LP: spat. uac. inter cola in L relicto, post αὐδῶ sign. distinct. (:) add. Tr., αὐδῶ/ Ald. 583-584 θίασον/ Tr. ut uid., P, Ald. 584-585 ὦ – χθονός/ P 585-586 Ἔννοσι – ἄ/ P 586-587 in una lin. L, spat. uac. inter cola relicto 587-588 μέλαθρας/ Tr. ut uid., διατινάξεται/ P 588-589 in una lin. L, spat. uac. inter cola relicto, sign. distinct. (:/) add. Tr. 589-590 in una lin. P, spat. uac. relicto in L, coniung. Tr. ut uid. 591-592 in una lin. L, sign. distinct. post κίοσιν add. Tr. | ἔμβολα/ P, spat. uac. inter cola in una lin. scripta (et κίοσιν omisso) | εἴδετε – ἔμβολα/, διάδρομα τάδε/ Ald. 596-7 in una lin. LP, spat. uac. inter cola reliq. L, sign. distinct. (:) add. Tr.

862-911: III stasimo

862-876 = 882-896
[P, Ald.] 863-864 coniung. P: P^2, sign. distinct. inter cola addito 867-868 ἡδοναῖς/ Ald. 868-869 φύγῃ/ Ald. 874a-874b in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto, coniung. Ald. 875-876 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 883-884 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 884-885 βροτῶν/ P: scripsi, coll. stroph. 885-886 τοὺς τ'– θεῶν/ P τιμῶντας – θεῶν/ Ald. 885 ἀγνωμοσύναν/ Ald. 887-888 δόξαι/ P 887-888 δόξα (sic!)/ Ald. 888-889 κρυπτ. – ποικίλως/ Ald. | ποικίλως/ P: scripsi, coll. stroph. 890 πόδα/ P: scripsi, coll. stroph. | 891-892 καὶ/ P: scripsi, coll. stroph. 892-893 καὶ – νομίζειν/ P: scripsi, coll. stroph. 894a-894b in una lin. P, Ald. 895-896 ἀεὶ/ P: scripsi, coll. stroph.

877-881 = 897-901
[P, Ald.] 896-897 φύσει – τί τὸ/ P, spat. uac. inter cola relicto 897-898 κάλλιον – βροτοῖς/ P: scripsi, coll. stroph. 899-900 in una lin. P: scripsi, coll. stroph.

902-911
[P, Ald.] 902-903 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 907-908 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 909-910 coniung. P 910a-910b in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto, coniung. Ald.

977-1023: IV stasimo

977-990 = 997-1010
[P, Ald.] 979-980 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 987a-987b in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 988-989 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 990-991 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 999-1000 coniung. P: scripsi, coll. stroph. 1003-1004 coniung. P: scripsi, coll. stroph. 1005-1006 θηρεύουσα/ P, Ald.: scripsi, coll. stroph. 1007a-1007b coniung. P: scripsi, coll. stroph. 1008-1009 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 1010-1011 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto

991-996 = 1011-1016
[P, Ald.] 993/4 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 995-996 in una lin. P,

spat. uac. inter cola relicto 1012-1013 coniung. P: scripsi coll. stroph. 1015-1016 coniung. P: scripsi coll. stroph.

1017-1023
[P, Ald.] 1018/9 post πυριφλέγων sign. distinct. in P dubium 1022 βρόχον/ Ald.

1024-1042: amebeo lirico-epirrematico

[P, Ald.] 1037-1038 in una lin. P, κράτος/ Ald.: diuis. Elmsley, p. 138 adn., Hermann, p. 119 et edd., recte ut uidetur

1153-1164: V stasimo

[P.Antin. 73, P, Ald.] 1157-1158 in una lin. P: diuid. P.Antin. 73, Ald., Elmsley, p. 152, Hermann, p. 154 et edd., recte ut uidetur 1160-1161 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 1162/3-1164 δάκρυα/ Ald. 1164 χέρας/ Ald.

1168-1199: amebeo lirico

1168-1183c = 1184-1199
[P, Ald.] 1169-1170 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto | ἔλιχα/ Ald. 1171-1172 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 1175-1176 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto, coniung. Ald. 1177-1178 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto | κιθαιρών (alterum)/ Ald. 1179 τίς ἁ βαλοῦσα πρῶτά γε;/ Ald. 1179-1180 ἐμὸν ἐμὸν τὸ γέρας – Ἀγαύη/ Ald. 1181-1182 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto, coniung. Ald. 1183b-1183c in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto, coniung. Ald. 1185-1186 coniung. P: scripsi coll. stroph. | γένυν/ Ald. 1189-1190 in una lin. P: scripsi coll. stroph. 1191a-1191b coniung. P, Ald.: scripsi coll. stroph. 1192-1193 coniung. P: scripsi, coll. stroph. | ἐπαινῶ/ Ald. 1194 ματέρα/ P 1194-1195 ἐπαινέσ. – λεοντοφυᾶ P ἐπαινέσ. – ἄγραν/ Ald.: scripsi coll. stroph. 1196-1197 in una lin. P, Ald.: scripsi coll. stroph. 1198a-1198b φανερά/ Ald. 1198b-1199 τᾷδ' – κατεργασμένα/ Ald. | ἄγραι/ P: scripsi coll. stroph.

1368-1387: amebeo lirico

[P, Ald.] 1369-1370 in una lin. P, spat. uac. inter cola relicto 1374-1375 in una lin. P. spat. uac. inter cola relicto 1379 μοι/ Ald.

INDICI

a cura di Massimiliano Ornaghi

I numeri rimandano alle note del Commento.
Per ragioni di frequenza, i nomi baccanti/menadi, Straniero/Dioniso (senza epiteti), Penteo e Tebe (tebano) non sono indicizzati.
Le lettere greche sono indicizzate secondo la loro traslitterazione consueta.

Indice dei nomi e delle cose notevoli

Abdero 337
abete, ved. albero
Achille 494; 630; 1310-1
Ade (dio) 1157-8
Admeto 1202-15
Adone 78/9
Afrodite 1-63; 1; 78/9; 394; 404-5; 630; 1064; 1333; 1348
Agamennone 257
Agave 4; 24; 39; 61; 179; 214; 228; 229-30; 337; 436; 501; 504; 689-90; 701-2; 728; 731; 765-8; 796; 972; 982; 985-90; 1058; 1108-9; 1114; 1122-3; 1125; 1139; 1146-7; 1150-1; 1153-64; 1161; 1165-392; 1168; 1170; 1172; 1173; 1175; 1178; 1180; 1184; 1202-15; 1202-3; 1206-7; 1209; 1212-3; 1216; 1222; 1233-5; 1236; 1258; 1264; 1278; 1280; 1289; 1296; 1300; 1329; 1352; 1375; 1377-8; 1381; 1383/4; 1387
Agenore 171
Agrionie (feste) 410; 714-27
Aiace (di Telamone) 367; 912
Aiace Locrese 356
Aissaoua 101-2
albero 25; 38; 96-8; 356; 456; 734-47; 745; 816; 945-6; 949; 955; 972; 982; 1024-52; 1050; 1051-2; 1058; 1061; 1064; 1065; 1066-7; 1096 sgg.; 1097; 1109-12; 1137-8; 1206-7; 1229
Alcmena 2-3; 96-8
Alessandro Magno 101-2
Aliterse 257
allucinazione 64-169; 128; 136-7; 300-1; 576-861; 591-9; 613; 630; 731; 920-2; 977; 985-90; 1017-23; 1108-9; 1159; 1258 (ved. anche delirio, visione)
alter ego, ved. doppio
ἀμφιδρόμια 519
androginia 1-63; 353; 438
Andromaca 64-169
Andromaco di Creta 695-711
Andromeda 27
Anfione 6; 172
Anfitrione 1249
Antesterie (feste) 421-3
Antigone 201; 451; 893-6; 912; 998
Antiope 6
Apollo 27; 300-1; 306; 321; 467; 630; 1084-5; 1096 sgg.; 1336-7
Apsine 1300
Archelao di Macedonia 410; 565-75
Archiloco 391; 526; 576-603
Ares 302; 540-1; 1330; 1333
Aretusa, ved. Indice dei nomi geografici

Aristea di Proconneso, *Arimaspea* 13-22
Aristeo 1371
Aristofane 1-63; 785; 802; 1368
Aristotele 576-603; 1024-152; 1165-392
Armonia 6; 540-1; 881; 1333
Artemide 27; 337; 340; 977; 1377-8
Aschenbach, Gustav 126-7
Asclepio 10; 477
Atena 1-63; 2-3; 24; 33; 356; 912; 1330
  Pronaia 1078
  Scirade 822-36
Atteone 229-30; 337; 338; 977; 1227; 1371
Attis 78/9
Auge 221-2
auletica, ved. flauto
Aurva 96-8
Autonoe 229-30; 337; 1371

bacco (fedele del dio) 110; 136-7; 370; 695-711; 915
ballo, ved. danza
barbari(e) 13-22; 18; 604; 1034; 1039-40; 1139; 1212-3
beatitudine, ved. μακαρισμός
bisessualità 453; 456; 822-36
Borea 286-97

caccia 4; 52; 101-2; 139; 228; 234; 337; 436; 695-711; 714-27; 731; 812; 817; 866-8; 870; 874b-5; 890; 951; 977-1023; 977; 1020; 1022; 1058; 1108-9; 1146-7; 1190; 1191b; 1202-3; 1203; 1205; 1206-7; 1212-3; 1233-5; 1253; 1264; 1371
Cadmidi (menadi) 680
Cadmo 2-3; 4; 6; 10; 26-9; 30; 31; 33; 37; 75; 170-369; 171; 175; 179; 182; 183; 185; 190; 191; 200; 211; 214; 229-30; 240-1; 248; 250; 274; 306; 333-4; 341; 343; 365; 394; 434-518; 451; 540-1; 576-861; 641; 822-36; 881; 1004; 1026; 1121; 1150-1; 1152; 1155; 1165-392; 1175; 1202-15; 1203; 1216; 1218; 1222; 1227; 1249; 1264; 1300; 1303; 1308; 1310-1; 1313; 1315; 1318-22; 1325-6; 1329; 1330; 1333; 1336-7; 1339; 1340-1; 1350; 1358; 1361-2; 1371; 1377-8; 1381
Calcante 257
Callicle (sofista) 893-6
Cantico delle donne elee 1
Capaneo 10
capro espiatorio (φαρμακός) 356; 854; 1047; 1096 sgg.
Cassandra 219; 356; 1168; 1202-15
Cassiopea 27
catene 226; 229-30; 231; 428; 434-518; 436; 439; 451; 453; 462-3; 552; 641; 796; 803; 866-8; 912-76; 912; 1056; 1303
cecità 170-369; 170; 257; 358; 506; 1165-392
Cecrope 1330
Centauro 293
Chera 99
Christus Patiens 182; 778; 1152; 1162/3; 1329
Ciane, ved. Indice dei nomi geografici
Cibele 78/9; 120; 453
Circe 1288
clan famigliare 26-9; 170-369; 1294
Clitennestra 214; 985-90; 1168
collera, ved. ὀργή
contagio/contaminazione, ved. μίασμα
Core (Persefone) 725

Coribanti 58-9; 64-169; 78/9; 120; 124; 128; 1264
corteo 1; 13-4; 69; 78/9; 191; 214; 221-2; 487; 613; 704-5; 725; 822-36; 854; 920; 1047; 1058; 1080; 1114; 1153-64; 1216
coscia 93/4-5; 96-8; 229-30; 286-97; 295; 519; 540-1; 556
Courbet, Gustave 683
couvade 96-8
Crasso 1168
Creonte 170-369; 214; 451; 893-6; 912; 1121
Cristo 434-518
Crizia 201
Crono 543/4
Ctonio 1155
Cureti 74; 96-8; 120; 370

Daidaphoria («feste delle fiaccole») 306; 487
danza 11-2; 21-5; 24; 25; 34; 61; 64-169; 65; 66; 73-82; 75; 78/9; 96-8; 101-2; 114; 120; 124; 126-7; 128; 136-7; 150; 170-369; 185; 187; 194; 211; 218; 219; 262; 306; 370-431/2; 446; 470; 494; 519-75; 526; 665; 689-90; 695-711; 726; 746; 863; 864; 912-76; 930; 932; 943-4; 944; 998; 1096 sgg.; 1153; 1165-392; 1168; 1216
"danzatori di san Giovanni" 21-5
Dario 13-22
delirio 1; 32; 33; 66; 128; 136-7; 159; 160-9; 211; 219; 436; 453; 660-774; 683; 726; 731; 912-76; 945-6; 985-90; 1084-5; 1108-9; 1109-12; 1115; 1165-392; 1168; 1170; 1202-15 (ved. anche allucinazione, visione)
Demetra 34; 170-369; 275-9; 725; 1064
demone 1-63; 42; 73; 218; 219; 234; 302; 585; 725; 731; 977; 1122-3; 1258
Derveni (papiro di) 561
Dervisci 101-2; 755-8
destino 42; 52; 73; 89-90; 99; 116-9; 229-30; 241; 337; 356; 358; 367; 540-1; 552; 784-5; 816; 862-911; 1047; 1150-1; 1153-64; 1310-1; 1339; 1388-92
Diomede (trace) 337
Dionisie (feste/agoni) 1; 170-369; 862
Dioniso
Αἰγοβόλος («lanciatore del capro») 664; 1136
Bacco 73-82; 487; 576-861; 714-27; 791; 912-76
Βακχευτάς 65
barbato 1-63
Βοηλάτης 613
Βρόμιος 65; 115; 156; 578-9; 998; 1084-5
Cadmio 6
«(il) Chiassoso» 65
Διθύραμβος 65; 519; 526
«divoratore di carne cruda» 78/9
Εὐάνθης («[il] Fiorente») 65
Evio 24; 65; 578-9
Fallene 1
«figlio di toro» 65
«(il) Fremente» 65
Ἰσοδαίτης 421-3
Λικνίτης 751
Lisio («Liberatore») 6
«nelle paludi» (Atene) 65
Νυκτέλιος («notturno») 487
Περικιόνιος («della colonna») 11-2
Θυωνίδας 2-3
Dirce, ved. Indice dei nomi geografici

ditirambo 141; 306; 526; 1057
doppio 367; 585; 1017-23; 1227
drago 171; 1155; 1315; 1333

ebbrezza 221-2; 282; 380-1; 421-3
Ecateo 13-22
Echione 26-9; 265; 540-1; 1155
edera 11-2; 25; 113-4; 176; 762; 930; 1054; 1157-8; 1170
Edipo 506; 1078; 1084-5; 1165-392; 1303; 1313; 1352
effeminatezza 1-63; 21-5; 353; 434-518; 453; 457; 665; 822-36; 842; 912-76; 915; 917; 924; 1206-7; 1233-5
Efialte (gigante) 945-6
Elena 293; 326-7; 367
Elettra 793
ἐμμέλεια 65
empietà 10; 66; 116-9; 202; 356; 370-431/2; 373; 386-401; 394; 519-75; 543/4; 550; 585; 726; 862-911; 870; 882-4; 888-9; 890; 945-6; 1021; 1064; 1152; 1153-64
En(n)osis 585
Enomao 1212-3
entusiasmo 128; 159 (ved. anche ispirazione)
Era 2-3; 9; 20; 65; 78/9; 96-8; 229-30; 293; 394
Eracle 2-3; 10; 221-2; 365; 1122-3; 1161; 1249
Eretteo 10
Erinni 32; 372; 467; 664; 731; 927-9; 977
Erisittone 1064
Erittonio 1330
Ermes 1-63; 1; 25; 556; 912; 1157-8
Erodoto 13-22; 18
Eros (dio) 404-5
Eschilo 1-63; 26-9; 39; 228; 276; 344; 394; 731; 751
Esiodo 2-3
estasi 18; 21-5; 24; 25; 34; 37; 58-9; 64-169; 65; 66; 73-82; 74; 78/9; 101-2; 113-4; 124; 126-7; 128; 136-7; 141; 187; 219; 262; 300-1; 370-431/2; 421-3; 477; 585; 604; 689-90; 695-711; 744; 746; 765-8; 920-2; 943-4; 1060; 1096 sgg.
Ettore 356; 630
εὐφημία 69; 70; 114
Euriclea 1039-40
Eurimaco 257
Euripide, ved. Indice dei passi citati
Eurito 543/4
Europa (figlia di Agenore) 171
Eutimo 10
Evagora 402
evoè 11-2; 24; 65; 578-9; 791

fallo 221-2
fantasma 1; 293; 630; 631; 660-774
Fanuele 96-8
Fedra 326-7; 1168; 1202-15
fico 2-3
Filodamo Scarfeo 64-169; 114
Filottete 365
flauto 65; 120; 128; 159; 160-9; 561; 576-603; 689-90; 1165-392
follia, ved. μανία
Fragonard, Jean-Honoré 683
fulmine/folgore 2-3; 3; 6; 8; 9; 10; 11-2; 93/4-5; 96-8; 519
fuoco 3; 8; 275-9; 519; 597; 755-8; 778

Γάλλοι (sacerdoti) 453
Giasone 170-369; 404-5; 483-4
Giganti 25; 543/4; 945-6
Glauce 938
Gorgone 985-90; 1122-3
Grande Madre 64-169; 734-47

grotta 38; 96-8; 120; 558/9; 704-5; 1096 sgg.

Iacco 64-169; 194; 302; 462-3; 725; 924; 1057; 1084-5
Idra 1017-23
ierogamia 2-3; 28; 31 (ved. anche nozze)
imprigionamento, ved. catene
impurità 10; 74; 540-1; 854 (ved. anche μίασμα)
incantesimo 234; 404-5 (ved. anche magia)
incubo, ved. sogno
indovino 201; 211; 234; 257; 311; 714-27 (ved. anche profeta)
Indra (dio indiano) 96-8
inganno 9; 30; 257; 270-1; 293; 404-5; 478; 504; 631; 714-27; 787; 800; 824; 848-61; 888-9; 1296; 1361-2
iniziazione 20; 21-5; 34; 73; 74; 101-2; 110; 120; 124; 221-2; 234; 370; 462-3; 466; 470; 471; 487; 494; 528; 812; 822-36; 912; 924; 1172; 1387
inno 64-169; 219; 302; 519-75; 1161
Ino 229-30
Io 13-22; 31; 32; 96-8; 665
Iolao 1161
Iperenore 1155
Ippolito 234; 326-7; 428; 1202-15
ira, ved. ὀργή
ispirazione (divina) 257; 300-1; 302; 453; 551; 576-861; 660-774; 1090; 1094; 1202-15 (ved. anche entusiasmo)
Issione 293

Καταγώγια (feste) 85

Labdaco 1303
lamento 190; 234; 367; 1058; 1109-12; 1300; 1301; 1308; 1310-1; 1329; 1377-8
Lampteria («feste dei lumi») 487
Laocoonte 920-2
lapidazione 241; 356; 1096 sgg.
latte 136-7; 704-5
legno 1 (maschera); 6 (idolo); 96-8 (scrigno); 124 (tamburello); 633 (trave); 949; 1061 (idolo)
leone 101-2; 731; 985-90; 1017-23; 1020; 1170; 1184; 1212-3; 1280
Leonida 241; 1139
Leto (Latona) 2-3; 13-22; 27; 96-8
Leucotea 229-30
Lico 170-369; 214; 803
Licurgo (re tracio) 20; 65; 302; 556; 714-27; 726
Licurgo (spartano) 10
Lino 337
Lissa 338; 394; 851; 977
Lithobolia (feste) 1096 sgg.
lupo 731; 977

magia 25; 96-8; 113-4; 114; 172; 234; 270-1; 404-5; 561; 1054; 1084-5; 1157-8 (ved. anche incantesimo)
μακαρισμός («beatitudine») 64-169; 66; 73; 136-7; 862-911; 902-11; 977-1023; 1180; 1242; 1339; 1361-2
malattia 33; 234; 262; 920-2; 1060
μανία 20; 21-5; 25; 32; 33; 34; 36; 61; 64-169; 65; 100; 128; 139; 179; 214; 229-30; 240-1; 262; 300-1; 302; 326-7; 337; 338; 344; 359; 370-431/2; 434-518; 436; 439; 451; 469; 478; 501; 506; 550; 576-861; 585; 591-9; 613; 633; 651; 660-774; 664;

665; 714-27; 728; 731; 745; 755-8; 765-8; 787; 851; 854; 870; 890; 912-76; 915; 920-2; 930; 945-6; 949; 958; 977-1023; 977; 979; 997; 1024-152; 1056; 1058; 1060; 1108-9; 1109-12; 1115; 1122-3; 1165-392; 1170; 1172; 1184; 1202-15; 1216; 1222; 1229; 1236; 1259-62; 1264; 1352
Mann, Thomas, *Morte a Venezia* 126-7
Mardonio 1336-7
maschera 1-63; 1; 4; 201; 214; 251; 365; 438; 439; 453; 469; 478; 665; 751; 822-36; 828; 920-2; 977-1023; 977; 1115; 1122-3; 1153-64; 1175; 1258; 1264; 1330; 1348
Medea 404-5; 483-4; 938; 985-90; 1202-15
Melampo 714-27
Melicerte 229-30
Menandro, *Arbitrato* 221-2
Menelao 380-1; 630
metamorfosi 4; 61; 478; 888-9; 922; 1330 (ved. anche μορφή)
μίασμα 1; 13-22; 33; 74; 344; 356; 370; 1039-40; 1096 sgg.; 1137-8; 1165-392; 1222; 1303; 1313; 1352; 1377-8; 1383/4
miele 25; 113-4; 136-7; 704-5
Mimallones 920-2
Minia 1017-23
Miniadi (menadi) 680; 714-27; 1184
miracolo 8; 11-2; 64-169; 65; 113-4; 115; 286-97; 428; 446; 449; 451; 576-861; 591-9; 604; 704-5; 746; 765-8; 1058; 1064; 1078; 1084-5
misoginia 170-369; 221-2
misteri 34; 73; 74; 96-8; 110; 370; 470; 471; 487; 528; 561; 725; 924; 998
Mitra 120
mitra 833; 930; 1115
Moira 99
μορφή 4; 276; 353; 453; 478; 917; 1348 (ved. anche metamorfosi)
Muse 410 (Pieridi); 561; 881
Museo 561

nebride 64-169; 96-8; 695-711; 998
Neottolemo 365; 1078
Nereidi 27
Nestenarides 746; 755-8
Nestore 175
Niobe 27
Nishada (dio) 96-8
Notte (divinità) 977
nozze 26-9; 31; 689-90; 822-36; 881; 1212-3; 1264; 1333 (ved. anche ierogamia)

Odisseo 824; 836; 888-9; 1039-40; 1288
ofiomorfismo 1330
Olimpiade (madre di Alessandro) 101-2
Olimpici (dèi) 64-169; 467; 882-4
ὀλολυγή/-γμός 24; 689-90
Omero 99; 828; 847
omofagia (ὠμοφαγία) 64-169; 74; 136-7; 139; 436; 1136
oracolo 185; 202; 211; 257; 300-1; 1336-7
Oreste 494; 714-27; 731; 793; 927-9; 977; 1139; 1352
Orfeo 234; 519-75; 561
orfico 2-3; 234; 561
ὀργή 2-3; 9; 179; 257; 370-431/2; 641; 647; 670-1; 796; 997; 1121; 1249; 1310-1
ὄργια 34; 78/9; 96-8; 470; 998
Orione 1152

Orizia 286-97
Oscoforie (feste) 822-36
Oto (gigante) 945-6

Paride 2-3; 293; 356; 630
parto 2-3; 9; 89-90; 93/4-5; 96-8; 99; 229-30; 885-6; 1264
Patroclo 494
Pausania (periegeta) 6; 10
Pausania (spartano) 1139
pazzia, ved. μανία
peana 114; 306
Pegaso 1
Peleo 1310-1; 1333; 1339
Peloro 1155
peregrinazione, ved. viaggio
φαρμακός, ved. capro espiatorio
Pieridi, ved. Muse
Pilade 714-27
pino, ved. albero
Pitagora 96-8
Pizia 1; 300-1; 1094
Platone 785
Polidoro (figlio di Cadmo) 1303
Polidoro (figlio di Priamo) 1-63; 1
Polinice 367; 664
Polinno 2-3
Poseidone 1-63; 1; 585
preghiera 1; 24; 65; 69; 519-75; 972; 1058
Pretidi (menadi) 680
Preto 714-27
processione, ved. corteo
Prodico 170-369; 275-9
profeta/profezia 175; 200; 201; 211; 234; 248; 257; 300-1; 306; 358; 561; 977-1023; 1031; 1073; 1094; 1108-9; 1165-392; 1330; 1333 (ved. anche indovino)
Prometeo 912

Rea 20; 78/9; 120; 124
rete 1; 170-369; 228; 231; 434-518; 436; 800; 848; 862-911; 866-8; 870; 958; 1022; 1206-7
ringiovanimento 190; 365

Sabazio 78/9; 101-2; 141; 221-2; 467; 695-711
sacrificio 1; 24; 25; 64-169; 69; 74; 139; 234; 338; 470; 526; 528; 561; 613; 734-47; 744; 746; 751; 796; 912-76; 920; 934; 1047; 1061; 1080; 1114; 1184; 1212-3
saggezza, ved. σοφία
san Costantino 746
san Domenico 695-711
sant'Anna 96-8
sapienza, ved. σοφία
Satiri 78/9; 124; 221-2; 943-4
sciamanesimo 124
Semele 1-63; 2-3; 3; 6; 9; 10; 11-2; 26-9; 27; 28; 31; 89-90; 93/4-5; 96-8; 245; 337; 380-1; 597; 725; 998
Senofane di Colofone 2-3
serpente 101-2; 139; 265; 519-75; 540-1; 543/4; 695-711; 765-8; 1017-23; 1020; 1026; 1155; 1330; 1333; 1358
sessuofobia 170-369; 958
Sileno 66
silenzio rituale, ved. εὐφημία
Socrate 200; 256; 467; 877-81
sofistica/sofismi 170-369; 183; 200; 201; 270-1; 275-9; 286-97; 311; 333-4; 395; 877-81; 893-6
Sofocle 1-63; 344; 862-911; 966-70; 1078
sogno 124; 126-7; 214; 469; 477; 1264
Soma (dio indiano) 96-8
σοφία 30; 39; 179; 185; 200; 201; 266; 333-4; 370-431/2; 386-401; 395; 430; 655; 824;

877-81; 902-11; 912; 1002-10; 1152; 1190; 1348
σπαραγμός 64-169; 338; 734-47; 965; 1061; 1114; 1136
Sparti 171; 175; 1155

tamburo/tamburello 58-9; 61; 64-169; 65; 96-8; 120; 124; 128; 156; 513; 689-90; 1084-5
Targhelie (feste) 1096 sgg.
telaio 116-9; 170-369; 226; 513; 1233-5; 1236
Telemaco 257
Teocrito 1051-2
terremoto 1-63; 585; 591-9; 633
Teseo 215; 234; 365
Teti 1330; 1333
Theodasia (feste) 383
θεολογεῖον 1-63; 6; 1329; 1330; 1348; 1351
θεωρία 822-36; 1047; 1058
tiaso 13-22; 56; 73-82; 115; 150; 198; 206; 221-2; 370; 380-1; 561; 680; 689-90; 751; 998; 1034
Tifone 10
Timoleonte 1078
Tione 2-3
tiranno 170-369; 214; 353; 356; 434-518; 504; 513; 641; 780-1; 803; 828; 862-911; 997
Tiresia 2-3; 4; 33; 170-369; 170; 175; 183; 185; 190; 191; 200; 201; 202; 211; 214; 234; 248; 257; 266; 267; 270-1; 274; 275-9; 276; 284; 286-97; 300-1; 316; 341; 347; 358; 359; 365; 370-431/2; 386; 434-518; 451; 506; 508; 576-861; 657; 787; 822-36; 893-6; 1031; 1152; 1222; 1244; 1258; 1259-62
tirso 21-5; 25; 52; 113-4; 170-369; 176; 228; 251; 308; 494; 543/4; 554; 680; 704-5; 762; 780-1; 912-76; 1054; 1061; 1139; 1157-8; 1170; 1216; 1258; 1387
Titani 306; 467
Tolomeo Filadelfo 704-5
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *Il Gattopardo* 862-911
toro 6; 65; 100; 124; 171; 478; 501; 504; 613; 630; 731; 744; 920-2; 1017-23; 1159; 1170; 1184
trance 21-5; 24; 34; 58-9; 64-169; 65; 66; 73-82; 124; 136-7; 150; 218; 300-1; 660-774; 665; 683; 689-90; 714-27; 746; 755-8; 765-8; 864; 930; 943-4; 1056; 1264
travestimento 4; 13-4; 21-5; 61; 226; 240-1; 248; 343; 434-518; 471; 506; 518; 695-711; 822-36; 836; 842; 851; 854; 864; 912-76; 912; 930; 933; 1024-152; 1062; 1156; 1161; 1233-5; 1330; 1348
Triclinio 115
Trieterides (feste trieteriche) 370-431/2; 558/9; 662
Tucidide 389-94

Udeo 175; 1155
Urano 543/4; 977

Vamoru 96-8
Vena 96-8
vendetta 1-63; 52; 597; 731; 850; 862-911; 870; 877-81; 977-1023; 1017-23; 1039-40; 1115; 1375; 1377-8
Vergine (Maria) 96-8
viaggio 13-22; 13-4; 20; 64-169; 66; 638
vino 25; 65; 66; 73-82; 113-4; 126-7; 136-7; 221-2; 260-2; 275-9; 282; 284; 326-7; 370-431/2;

380-1; 383; 385; 421-3; 438; 651; 704-5; 772; 773-4; 861
visione 136-7; 234; 469; 477; 576-861; 578-9; 613; 920-2; 977-1023; 985-90; 1108-9; 1170 (ved. anche allucinazione, delirio)
vite 1-63; 11-2; 651; 822-36; 1084-5

xenofobia 18; 170-369
Xuto 487

Zagreo/Zagreus 74; 136-7; 1191b
Zeto 6; 172
Zeus 2-3; 6; 8; 9; 10; 26-9; 27; 28; 31; 78/9; 93/4-5; 96-8; 120; 171; 219; 229-30; 293; 295; 337; 380-1; 410; 519; 540-1; 556; 695-711; 881; 1249; 1333
Ideo 74; 136-7
Καταβάτης 10
Meilichios 540-1
Zoilo 714-27

Indice dei nomi geografici

Acarnania 519; 625
Acheloo 519; 625
Ade (inferi) 1; 2-3; 25; 1361-2
Africa 9; 150; 985-90
Alessandria 380-1; 704-5
Alfeo 406; 556
Amatunte 96-8
Anatolia 2-3; 13-22; 96-8
Andro 704-5
Anficlea 300-1
Arabia (Felice) 13-22; 556
Arcadia 613
Areia (fonte) 6; 171
Aretusa (fonte) 406; 520
Argo (Argivi) 20; 65; 680
Asia 1; 13-22; 34; 64-169; 65; 201; 219; 370-431/2
  Asia Minore 85
Asopo (fiume) 1043
Assio (fiume) 565-75
Atene (Ateniesi) 1; 6; 9; 13-22; 18; 58-9; 65; 85; 120; 170-369; 221-2; 234; 256; 257; 270-1; 275-9; 284; 300-1; 302; 326-7; 370-431/2; 389-94; 402; 421-3; 467; 483-4; 519; 561; 683; 725; 803; 822-36; 862-911; 893-6; 998; 1078; 1096 sgg.; 1330
Aulai 1096 sgg.

Battriana 13-22
Beozia 1; 171; 714-27; 1136
Butoe 1333

Cadmea 347; 1333
Caria 18
Carre 1168
Cheronea 410
Ciane (fonte) 520
Ciparissie 704-5
Cipro (Ciprioti) 96-8; 370-431/2; 402; 406; 410
Cirene 370
Citerone (monte) 24; 36; 214; 219; 226; 248; 340; 576-861; 662; 683; 780-1; 822-36; 866-8; 920; 977-1023; 977; 998; 1043; 1058; 1218; 1222; 1227; 1229; 1291; 1383/4
Cnosso 367; 725; 1096 sgg.
Cocullo (Abruzzo) 695-711
Colono 11-2; 1084-5
Coricio (antro) 558/9
Corinto 1061
Corsi 96-8
Creta (Cretesi) 64-169; 78/9; 96-8; 120; 128; 695-711; 744; 1191b
Crimiso (battaglia del) 1078

Delfi (delfico) 1; 114; 185; 300-

1; 306; 487; 558/9; 751; 998; 1078; 1094; 1336-7
Delo 406
Dione 410
Dirce (fonte) 6; 93/4-5; 171; 519; 520
Dodona 1333
Dracano (monte) 9; 556

Egitto 20; 406; 556
Elettra (porta di) 780-1
Eleusi 725; 1064
Eleutere 1
Elide 65; 613; 704-5
Enchelei (Ἐγχελεῖς) 1333; 1336-7
Epidamno 1333
Epiro 1330; 1333
Etiopia 556
Etolia 519

Falero 822-36
Fedriadi (rupi) 306
Fenicia 171
Flegi 1336-7
Focide 300-1
Frigia 13-22; 20; 1034; 1166-7

Iaccheion 725
Iberi 96-8
Icaro 556
Illiri 1330; 1333; 1336-7
India 20; 96-8; 556
Inopo 406
Ionia 78/9
Iperborei 13-22
Ismeno (fiume) 6
Isola dei Beati 1339

Lerna 2-3
Lesbo 1; 78/9
Libia 985-90
Licia 306
Lidia 1-63; 13-22; 18; 58-9; 65; 833
Locri 10
Ludia (fiume) 565-75

Macedonia (Macedoni) 18; 300-1; 410; 519-75; 556; 561; 565-75; 920-2; 1078; 1325-6; 1330
Magnesia sul Leteo 1096 sgg.
Meli (dialogo dei) 893-6
Messenia 791
Micenei 367; 664; 725
Mitilene 1136
Mykonos 998

Nasso 556
Nemea 1017-23
Nilo 406
Nisa (monte) 9; 556

Olimpia 10; 96-8
Olimpo 2-3; 201; 383; 404-5; 410; 519-75; 1064
Orcomeno 680; 714-27

Pangeo 300-1; 556
Parnaso 306; 558/9; 726
Parti 1168
Patara 306
Pattolo 13-4; 65
Pellene 487
Peloponneso 704-5
  guerra del 257
Persia (Persiani) 302; 1078; 1139; 1336-7
Pieria 370-431/2; 410; 519-75; 565-75
Platea 780-1; 1139; 1336-7
Pola 1333
Potnie 664
Pretidi (porta delle) 6

Rodi 2-3

Samo 998
Sardegna 1371
Sardi 13-4; 65
Satrae 300-1
Sidone 171
Siracusa 406
Siria (siriaco) 20; 734-47
Sparta 791
Spercheo (fiume) 494

Tauri 1139; 1212-3
Teo 704-5
Termopili 241; 1139
Tessaglia (tessalo) 1205
Tmolo (monte) 65; 85; 219; 370-431/2
Tracia 20; 101-2; 300-1; 556; 561; 755-8
Trezene 1096 sgg.
Tungusi siberiani 124

Viza 751

Yemen 13-22

Indice dei passi citati

Accio (ed. Warmington) fr. 11 (*Bacchae*): 439
Alceo (ed. Voigt) fr. 129, 9: 78/9; fr. 130b, 18-20: 689-90; fr. 208a: 391; fr. 335, 3-4: 282, 380-1; fr. 346: 380-1
Alcidamante, *Odysseus* 14-6: 221-2
Alcmane (ed. Page) fr. 1, 36: 850; fr. 1, 37-9 (= fr. 3, 37-9 Calame): 73; fr. 1, 67-9: 833
Anacreonte (ed. Gentili) fr. 43, 9: 773-4
Anonimo del Sublime 15, 6: 726
Antifonte, *Contro la matrigna* 14-5: 326-7
Antologia Palatina VI 114: 1212-3; VI 184, 1 (Zosimo): 1020; VI 276: 833
Antonino Liberale 10: 1017-23
Apollodoro I 6, 1: 543/4; I 6, 2: 543/4; II 2, 2: 714-27; II 4, 3: 27; II 5, 8: 337; II 7, 4: 221-2; III 4, 1: 171; III 4, 2: 1333; III 4, 3: 9, 229-30, 556; III 4, 4: 337, 977; III 5, 1: 20; III 5, 3: 2-3; III 5, 5: 6, 172; III 5, 6: 27; III 6, 7: 175; III 14, 1: 1330; III 14, 6: 1330; *Epit.* 1, 20: 293
Apollonio Rodio I 1232: 214; II 1011-4: 96-8; III 275-90: 404-5; IV 41: 446; IV 517: 1333
Apsine (ed. Walz) *Rhetores graeci* IX, p. 587: 1329
Archiloco (ed. West) fr. 1: 932; fr. 324: 1161
Aristarco (tragico, ed. Snell) fr. 3: 1002-10
Aristofane
Acarnesi 239-41: 69; 264-5: 487; 843: 344
Cavalieri (opera) 270-1; (versi) 761-972: 270-1
Donne in assemblea 912-76
Lisistrata 195-226: 260-2; 757: 519; 1312: 150
Nuvole (opera) 270-1, 714-27; (versi) 103: 457; 358-411: 467; 547: 200; 995: 370; 1229: 202; 1432: 802
Pluto 166: 383; 545: 633
Rane (opera) 302; (versi) 323/4: 725; 327: 370; 345-8/9: 187; 354: 69; 357: 126-7; 397-413: 64-169; 401-2: 194; 449: 462-3; 454-8: 924; 486: 353; 838: 386; 945-7: 1-63
Tesmoforiazuse (opera) 912-76; (versi) 394: 262; 1015-50: 1368
Uccelli 527: 1022; 959-91: 257; 972: 551; 1320 sgg.: 389-94

Vespe 119: 58-9; 438: 1330; 1413: 457; 1482: 170
Frammenti (ed. Kassel – Austin) fr. 1 (*Eolosykon*): 1
Aristotele
Poetica 1301; 1449a: 141, 526; 1453a: 1121, 1165-392
Politica 1342b: 128, 159
Retorica 1046b: 284
pseudo-Aristotele, *de mundo* 302a: 293
Arnobio V 21: 101-2
Arpocrazione s.vv. ὀργάς: 340; φαρμακός: 1096 sgg.
Artemidoro I 5: 469; II 9: 10; II 33-7: 469
Ateneo IV 197: 704-5; VI 246c: 380-1; XI 462b: 1330

Bacchilide 5, 50: 902-11
Bibbia *1 Reg.* 16, 14: 1094

Callimaco
Apollo 3 sgg.: 446; 6-7: 1084-5
Cerere 58: 1064
Diana 171: 406
Pallade 109-15: 337; 115-6: 1227
Frammenti (ed. Pfeiffer) fr. 1, 11 (*Aetia*): 1333
Carax (ed. Jacoby) 103 F 14: 2-3
Carmina conuiualia (ed. Page) 871: 613
Christus Patiens 1701: 1353; 2261: 1085
Cicerone, *de diuinatione* I 102: 367
Clemente Alessandrino
Protrettico 2, 16: 101-2; 2, 34, 3: 2-3; 12, 2: 139, 695-711
Stromati IV 125: 434-518
Cratino (ed. Kassel – Austin) fr. 40 (*Dionisalessandro*): 25
Crizia, *Sisifo* (ed. Diels – Kranz) 88 B 25: 333-4
Cypria (ed. Bernabé) fr. 17: 380-1

Demostene 18 (*Sulla corona*), 259: 101-2, 221-2; 18, 260: 141, 695-711; 21, 47: 374-5/6
Diodoro Siculo III 59, 2: 556; III 64, 5: 556; III 65, 7: 20; III 66, 2: 704-5; III 66, 3: 556; IV 3, 3: 680; IV 5, 2: 1-63; IV 15, 3: 337; IV 82, 4: 1371; V 52: 2-3; XVII 16, 3: 410
Diogene Laerzio IX 54: 202
Dione Cassio LIV 34: 302
Dionigi Periegeta 390 sgg.: 1330

Eliano, *de natura animalium* I 51: 540-1
Elio Aristide 1, 47: 10; 48 (*Discorsi sacri*), 32: 477
Ellanico (ed. Jacoby) 4 F 51: 1333
Eraclito (ed. Diels – Kranz) 22 B 119: 42
Erodoto I 5, 2: 31; I 60, 3: 483-4; II 25, 5: 406; II 66, 2: 200; II 81, 2: 561; II 146, 2: 556; III 38, 1: 483-4; III 111, 3: 200; V 87, 2: 42; VII 111, 2: 300-1; VII 238, 1: 241, 1139; VIII 27, 3: 200; VIII 37, 3: 1078; VIII 41, 2: 1330; VIII 65, 1-2: 302; VIII 77, 1: 202; IX 42: 1336-7; IX 43: 1336-7; IX 78, 3-79, 1: 1139; IX 120, 4: 356
Eschilo
Agamennone 160-1: 219; 180-1: 39; 183: 394; 223: 33; 689: 367; 778: 370; 1243: 214; 1406-9: 326-7
Coefore 6: 494; 55: 995; 306-478: 1173; 535: 214; 934: 1308; 942: 1168; 994: 985-90

Eumenidi 25-6: 52, 784-5; 117-39: 731; 131-4: 977; 162: 467; 609: 185; 665: 295; 688: 1097; 1035: 69
Persiani 169: 1308; 808: 516; 864-907: 13-22; 871: 554
Prometeo (opera) 32, 665; (versi) 2: 874b-5; 209-10: 276; 567-8: 32; 705-35: 13-22; 944 sgg.: 912; 1080-93: 591-9
Sette contro Tebe 52-3: 620; 78-150: 977-1023; 565: 367; 645: 367
Supplici 541: 32; 698-709: 1152
Frammenti (ed. Radt) *Danaidi* fr. 44: 2-3; *Edoni* fr. 57: 65; fr. 58*: 726; fr. 59: 833; fr. 61: 1-63, 353; *Licurgia*: 726; *Licurgo*: 591-9; *Xantriai*: 9; fr. 168: 9; fr. 169: 977; *dubia* fr. 488: 1155
Eschine 2, 153: 800
Esichio s.vv. γλάφει: 1066-7; γύη: 13-4; θαλάμη: 120; θεράπνας: 1043; θυστάδες: 25; Θυωνίδας: 2-3; Νῦσα: 556; ποτνιάδας: 664; συντεθράνωται: 633; ὦ τᾶν: 802
Esiodo
Opere e giorni 122-6: 42; 135: 932; 447: 214
Teogonia 53: 410; 183-5: 543/4; 322: 1026; 681: 585; 849: 585; 933-7: 1333; 940-2: 2-3
Etymologicum Magnum s.vv. ἀγμούς: 1094; Βουθόη: 1333; γύη: 13-4; διθύραμβος: 526; ὀλολυγμός: 24; ὄργια τὰ μυστήρια: 34, 470
Euripide
Alcesti (opera) 1-63, 1388-92; (versi) 53: 321; 244-79: 1202-15
Andromaca (opera) 1078, 1388-92; (versi) 167: 625; 245: 655; 303: 606; 1064: 469; 1117: 469; 1133: 1205; 1147-8: 1078; 1231-73: 1330; 1269: 1348; 1284: 1388-92
Ciclope 1: 66; 73: 665
Ecuba (opera) 1-63; (versi) 1-2: 1; 130: 663; 254-7: 270-1; 504: 554; 843: 1027; 1239: 267; 1267: 300-1
Elena (opera) 406, 1388-92; (versi) 17 sgg.: 286-97; 34: 293; 435: 1258; 746: 262; 1197: 1039-40; 1301-68: 64-169; 1478-86: 402; 1548: 1202-3; 1660: 1348
Elettra 315: 38; 487-92: 190; 550: 475; 651-2: 927-9; 753: 1027; 834: 8; 859-61: 864; 1004-5: 647; 1256-7: 793
Eracle furente (opera) 2-3, 170-369, 214, 394; (versi) 236: 267; 251: 803; 276: 641; 339-42: 1249; 757-9: 202; 860: 977; 861-3: 977; 905: 633; 932-4: 1122-3; 990: 1122-3; 1029-30: 591-9; 1051: 810; 1089-90: 1264; 1395-404: 365; 1399: 344
Eraclidi 60: 356; 223: 8; 595-6: 1361-2; 688: 802
Fenicie (opera) 170-369; (versi) 7-9: 1303; 199: 267; 636-7: 367; 655: 680; 655-6: 11-2; 825-6; 834-44: 190; 840: 347; 1067: 170; 1125-7: 664; 1141: 1205; 1284-5: 214; 1335-41: 1031; 1516: 1229; 1753-5: 998
Ifigenia in Aulide (opera) 1-63; (versi) 317 sgg.: 576-603; 558-9: 483-4; 586: 214; 744: 200; 904: 1027
Ifigenia in Tauride 74-5: 1212-3; 75: 1139; 123: 69; 124: 1202-

3; 206-7: 99; 220: 995; 260-80: 714-27; 965-6: 1125; 1005: 785; 1141-2: 65; 1174: 8; 1242-4: 726; 1456: 32
Ione (opera) 1-63, 1, 1153-64; (versi) 111: 932; 217: 25; 394: 120; 510: 604; 550-5: 487; 602: 8; 738-40: 190; 834: 430; 905: 1057; 1163-4: 1330; 1187-91: 69; 1237: 356; 1250 sgg.: 576-603; 1615: 882-4
Ippolito (opera) 1-63, 1, 215, 394, 1153-64; (versi) 8: 321; 80: 316; 120: 1348; 198-266: 1202-15; 219: 870; 281: 215; 362: 1168; 486-7: 270-1; 509-15: 326-7; 616: 475; 948: 428; 953-4: 561; 1038: 234; 1221: 1205; 1300: 32; 1331: 1348; 1437-8: 1377-8
Medea (opera) 170-369, 1388-92; (versi) 54: 1027; 96-130: 1202-15; 214: 604; 446-575: 434-518; 516: 475; 536-41: 483-4; 580-3: 270-1; 604: 798; 1165-6: 938; 1292: 200; 1342-3: 985-90; 1354-5: 842
Oreste 2: 192; 45: 1056; 136: 1173; 227-8: 1060; 255-7: 927-9; 318: 664; 729 sgg.: 576-603; 819: 395; 902: 714-27; 1023: 1027; 1385: 1034; 1537-48: 1153-64; 1598: 810
Reso 786: 620
Supplici 570: 785; 621: 6; 937: 10; 1145: 1173
Troiane (opera) 1-63; (versi) 1: 1; 285-7: 270-1; 308-41: 1202-15; 335: 1168; 349: 219; 971-86: 2-3; 1150: 53
Frammenti *Antiope*: 6; *Cretesi* (opera) 64-169, 74, 1191b; (versi) fr. 1 Cozzoli (= 472 Kannicht): 74, 136-7, 370; fr. 7, 1 Cozzoli: 438; *Fetonte* fr. 773, 68 [112] Kannicht: 69; *Issipile* fr. 752 Kannicht: 306; *Melanippe prigioniera* fr. 492 Kannicht: 386; *Meleagro* fr. 524 Kannicht: 487
Eustazio, *Commento a Dionigi Periegeta* 391: 1330

Fanocle (ed. Jacoby) 325 F 12: 65
Ferecide (ed. Jacoby) 3 F 22a: 1155; 3 F 52b: 293; 3 F 90: 556
Filocoro (ed. Jacoby) 328 F 7: 306
Filostrato, *Imagines* I 18: 1165-392, 1186; I 25: 380-1
Firmico Materno, *de errore profanarum religionum* 6, 5: 744

Galeno (ed. Kühn) VII, p. 60: 128; XIV, p. 45: 695-711
Giamblico, *de mysteriis* 3, 4: 755-8
Giovanni Lido, *de magistratibus* III 58: 13-4
Giovenale 13, 151-2: 96-8

Igino, *Fabulae* 6: 1330; 62: 293; 75: 175; 131: 20; 166: 1330; 167: 9; 178: 171, 1155; 179: 1333; 181: 337
Ilioupersis (ed. Bernabé) p. 89: 356
Inni omerici
Afrodite (5) 173-4: 1064
Apollo (3) 30-46: 13-22; 216-45: 13-22
Demetra (2) 118: 370; 275: 1064; 480: 73
Dioniso (1) 556; 2: 27; 4: 9; 7: 96-8; 17: 33
Dioniso (7) 12-4: 446; 14: 439; 14-5: 641; 38-40: 1084-5; 38-41: 11-2; 44 sgg.: 1017-23
Dioniso (26) 10: 1085

Inni orfici 47: 11-2
Ippocrate
Aphorismoi 6, 26: 33
de morbo sacro 2: 234; 7: 1122-3; 37: 302
Epidemiai V 81: 128
Ipponatte (ed. West) fr. 156: 78/9

Luciano, *de Syria dea* 49: 734-47

Nevio (ed. Warmington) fr. 26: 751; frr. 52-4: 591-9
Nonno di Panopoli, *Dionysiaca* (opera) 13-22; (versi) V 287-551: 337; XVI 166: 762; XVII 231-2: 762; XXXII 143: 945-6; XL 40: 1017-23; XLV 36: 704-5; XLVI 189: 1115

Omero
Iliade (opera) 13-22, 42, 96-8; (versi) I 13: 516; I 14: 350; I 106-8: 257; I 222: 42; I 494: 42; II 1-34: 469; II 536: 1094; III 57: 356; III 381: 630; III 396: 42; IV 158-62: 882-4; IV 443: 972; IV 524: 620; VI 130-7: 714-27; VI 130-40: 20; VI 133: 556; VI 134: 25; VI 135: 65; VI 301: 24; VI 389: 64-169; XI 508: 1094; XVI 836: 552; XVII 389: 1026; XX 443-4: 630; XXI 158: 565-75; XXIII 142: 494; XXIV 540-1: 1310-1
Odissea II 186: 257; III 163: 888-9; IV 220 sgg.: 326-7; IV 438: 1066-7; X 309: 1288; XI 315: 945-6; XIII 293: 888-9; XVI 218: 1020; XX 13: 1288; XX 346: 33; XXII 298: 214; XXII 412: 1039-40; XXIV 5: 25

Oppiano, *Cynegetica* IV 244-56: 96-8; IV 304: 1184
Orazio, *Carmina* I 14: 391; II 19, 10-2: 704-5; II 19, 14-5: 591-9
Orphicorum fragmenta (ed. Kern) fr. 35: 306
Ovidio, *Metamorfosi* III 6-137: 171; III 131-5: 1333; III 155-252: 337; III 725-6: 150; IV 563-603: 1330; IV 576-603: 1358

Palefato, *de incredibilibus* 3: 337
Paniassi (ed. Bernabé) fr. 8: 2-3
Pausania (periegeta) I 43, 7: 337; II 2, 6-7: 1061; II 5, 3: 406; II 32, 2: 1096 sgg.; II 37, 2-6: 2-3; IV 31, 4: 791; IV 36, 7: 704-5; V 7, 2-3: 406; VI 26, 2: 704-5; VII 23, 7: 487; VII 27, 3: 221-2; VIII 5, 12: 356; VIII 19, 2: 613; IX 5, 2: 1333; IX 5, 3: 1333; IX 8, 2: 664, 1136; IX 8, 7: 780-1; IX 12, 2: 171; IX 12, 3: 6, 10; IX 12, 4: 6; IX 16, 1: 347; IX 16, 6: 6; IX 36, 2: 1336-7; X 4, 2-3: 306; X 17, 3: 1371; X 19, 3: 1; X 32, 6: 1096 sgg.; X 33, 11: 300-1
Pindaro
Istmiche 6, 46: 99
Olimpiche 1, 55: 286-97; 2, 25: 2-3; 2, 78: 1339; 6, 41: 99; 6, 87: 888-9; 7, 10: 73; 9, 33-5: 1157-8; 10, 52/3-55/6: 201; 13, 18-20: 613
Pitiche 3, 88 sgg.: 881; 4, 214-9: 404-5
Frammenti (ed. Snell – Maehler) fr. 112: 1022; fr. 124a-b, 5-6: 380-1; fr. 137: 73; fr. 150: 551
Pittaco (ed. Diels – Kranz) 10 B 73a: 1039-40

Platone
Critone 54d: 128
Eutifrone 4c: 370
Fedro 228e: 200; 229c: 286-97; 244c: 300-1
Gorgia 470c: 877-81; 482e: 893-6; 507b: 370; 525a: 344
Ione 534a: 704-5
Leggi 666b-c: 187; 700b: 526; 701c: 386; 815c: 943-4; 825: 1206-7; 873b: 370; 885c-888d: 395; 909e: 469
Liside 216c: 881
Protagora 338a: 386
Repubblica 364b-365a: 234; 364e-365a: 561; 536a: 1060; 556d: 457; 616c-617b: 552
Simposio 180a: 1186; 202d-e: 42; 215c: 128; 223c: 385
Teeteto 146d: 888-9
Plinio, *Naturalis historia* VII 152: 10
Plutarco
(*Vite parallele*) *Alcibiade* 34, 4: 725; *Alessandro* 2, 9: 101-2; *Camillo* 19, 7: 725; *Crasso* 33: 1168; *Licurgo* 31, 5-6: 10; *Numa* 8, 8: 96-8; *Teseo* 22, 6: 822-36; *Timoleonte* 27: 1078
(*Moralia*) *Aetia Graeca* 299a-b: 1; *de E apud Delphos* 388e: 306; 389a: 421-3; 389c: 306; *de Iside et Osiride* 364f: 65, 487; 365a: 751; *de Pythiae oraculis* 398a: 300-1; *de sera numinis uindicta*: 882-4; *Quaestiones conuiuales* 672a: 487; 717a: 410; *Quaestiones Graecae* 38: 714-27; *Quaestiones Romanae* 291a: 487
Polibio II 65: 791
Polluce IV 126: 434-518; IV 136: 1-63; IV 142: 977; V 13: 1020
Pratina (ed. Snell) fr. 3: 526
Prodico (ed. Diels – Kranz) 84 B 5: 275-9
Protagora (ed. Diels – Kranz) 80 B 1: 311; 80 B 4 (Καταβάλλοντες Λόγοι): 202

Quinto Smirneo, *Posthomerica* XII 411: 920-2

Saffo (ed. Voigt) fr. 31, 5-6: 214; fr. 44, 31: 689-90; fr. 47: 404-5; fr. 98, 10-1: 833
scolî a:
Aristofane *Acarnesi* 243: 1; *Cavalieri* 408a: 110; *Pluto* 166: 383; 907: 1329; *Rane* 479: 725; *Vespe* 438: 1330
Esiodo *Opere e giorni* 368: 421-3
Euripide *Andromaca* 1284: 1388-92; *Fenicie* 638: 171; 651: 11-2; 1185: 293; *Ippolito* 1221: 1205; *Medea* 54: 1027; *Oreste* 318: 664
Licofrone 212: 2-3; 1237: 920-2
Nicandro *Alexipharmaka* 8: 120
Omero *Iliade* II 494: 171; XIII 203: 241; XXI 195: 519
Platone *Liside* 216c: 881; *Teeteto* 160e: 519
Sofocle *Elettra* 424: 1264
Seneca, *Ippolito* 1262 sgg.: 1329
Senofonte
Cinegetico 6, 12: 870
Elleniche II 1, 15: 18; V 4, 8: 552
Memorabili I 1, 1: 256
Simposio 1, 10: 1122-3; 4, 23: 1186
Servio, commentario a Virgilio
Eneide III 113: 1330; IV 302: 470; *Georgiche* I 9: 625

Simonide (ed. Page) fr. 512: 380-1
Sofocle
Aiace 71-2: 912; 121-2: 1039-40; 430-1: 367; 951: 1249
Antigone (opera) 170-369, 170, 175, 214, 257, 1121; (versi) 332-3: 667; 401: 578-9; 441: 912; 446: 451; 453-7: 893-6; 454-7: 201; 876: 995; 999: 347; 1055: 257; 1147-8: 725; 1261: 1121; 1347-9: 1152
Edipo a Colono (opera) 862-911, 1078; (versi) 470: 370; 609-15: 201; 674-80: 11-2; 762: 888-9; 826-35: 494; 1485: 554; 1536: 882-4; 1623-5: 1078
Edipo re (opera) 170-369, 170, 175, 358, 1165-392; (versi) 27: 778; 158: 370; 209: 833; 211: 438; 316-7: 1259-62; 387-8: 234; 387-9: 257; 413: 358; 413-5: 506; 865-70: 201
Elettra 424: 1264; 1256-7: 793
Filottete 1006: 262; 1393-4: 1166-7; 1402-8: 365
Trachinie 421-2: 578-9
Solone (ed. West) fr. 13, 25-8: 882-4
Stefano Bizantino s.vv. Βουθόη: 1333; Δυρράχιον: 1330; Νῦσα: 556
Stesicoro (ed. Page) fr. 236: 337
Stobeo IV 23, 8: 316
Strabone I 2, 39: 1330; I 20, 20: 13-4; VII 7, 8: 1330, 1333; IX 2, 2: 1333; IX 2, 24: 1043; X 3, 10: 725; X 3, 12: 129; XV 7: 13-4
Suda s.vv. Εὐριπίδης: 275-9; παροχετεύει: 479

Tavolette micenee KN As 1516, 18: 725; PY Cn 3, 1-2: 367
Teocrito 16, 5: 998; 22, 40: 438
Teofrasto, *Characteres* 21, 7: 1212-3
Teognide 15-7: 881; 680: 391
Tucidide I 40, 4: 860; I 90: 860; V 84: 893-6

Virgilio, *Georgiche* I 9: 625
Vita Euripidis 2: 275-9

Mondadori Libri S.p.A.

Questo volume è stato impresso
presso ELCOGRAF S.p.A.
Stabilimento – Cles (TN)

Stampato in Italia – Printed in Italy